VELAZQUEZ

DES MEISTERS GEMÄLDE IN 172 ABBILDUNGEN







KLASSIKER DER KUNST
IN GESAMTAUSGABEN

Von dieser Sammlung sind bislang erschienen:

Bd. I: RAFFAEL . . . .
„ II: REMBRANDT (I. Gemälde) . . . .
„ III: TIZIAN . . . .
„ IV: DÜRER . . . .
„ V: RUBENS . . . .
„ VI: VELAZQUEZ . . . .
„ VII: MICHELANGELO . . . .
„ VIII: REMBRANDT (II. Radierungen) . . . . .
„ IX: SCHWIND . . . .
„ X: CORREGGIO . . . .
„ XI: DONATELLO . . . .
„ XII: UHDE . . . .

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART



VELAZQUEZ

KLASSIKER DER KUNST

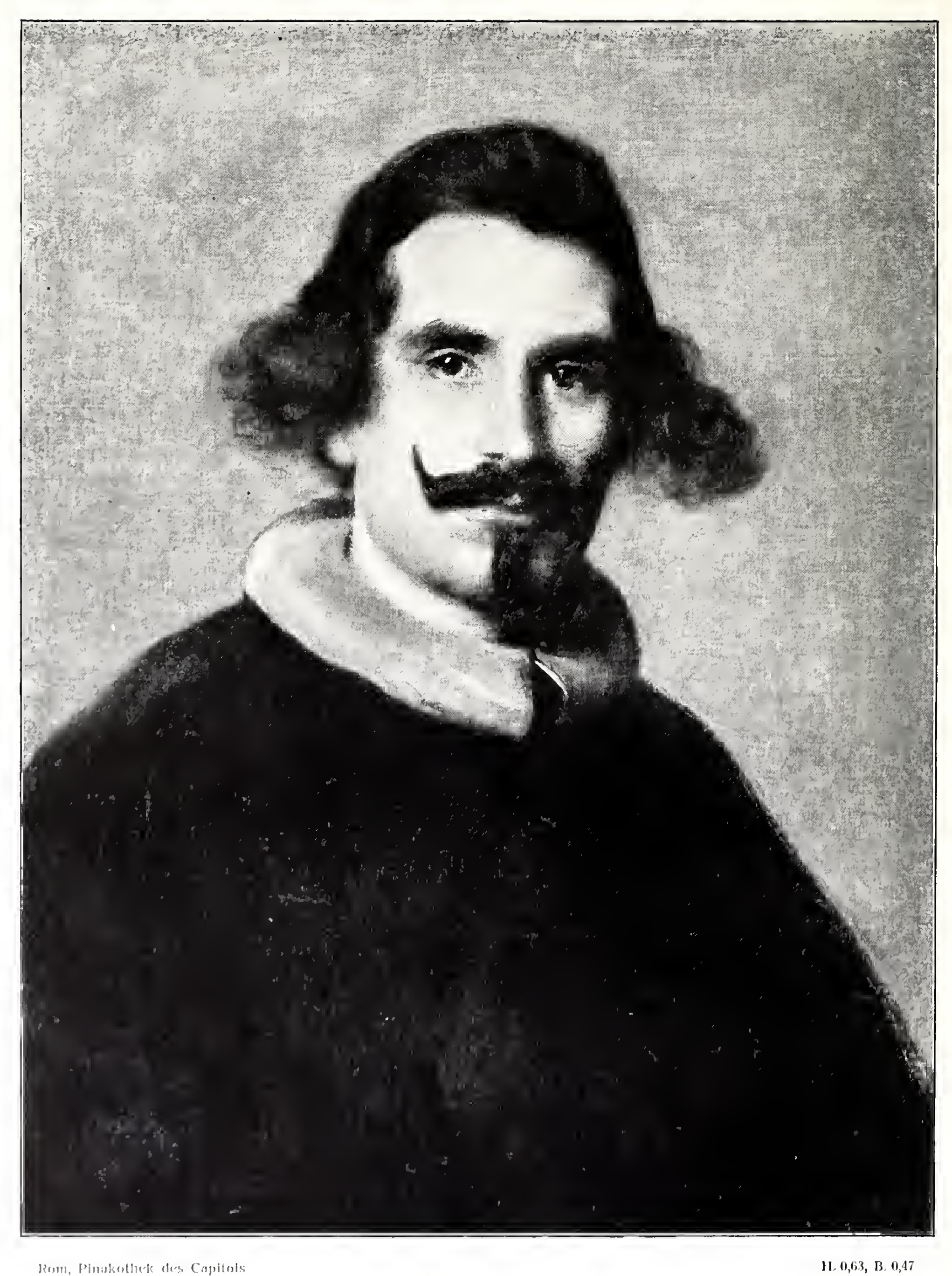
IN GESAMTAUSGABEN

SECHSTER BAND

VELAZQUEZ

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1908





Rom, Pinakothek des Capitols H. 0,63, B. 0,47

Selbstbildnis des Velazquez

Portrait of the painter himself Um 1630 Portrait de l'artiste

VELAZQUEZ

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 172 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

WALTER GENSEL

ZWEITE AUFLAGE



STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1908

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 27 Mark

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

VELAZQUEZ

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Von allen Werken der bildenden Kunst bieten die des Velazquez am wenigsten Stoff zu literarischen Ergüssen. Fünf oder sechs eigentlich religiöse Bilder, eine Darstellung aus dem Alten Testament, ein paar Mythologien, ein einziges großes Historienbild und eine mitten aus dem Leben gegriffene Szene, endlich ein paar Landschaften und Jagdbilder — alles übrige sind Bildnisse, und obendrein Bildnisse von Personen, die uns wenig sympathisch sind oder von denen wir so gut wie nichts wissen. Und doch bedürfen wiederum die Abbildungen nach keinem andern Meister so sehr der Erläuterung. Denn keines andern Vorzüge kommen in Schwarz und Weiß so wenig zu ihrem Recht.

Die Ehrfurcht, die bei uns von allen dem Namen Velazquez gezollt wird, hat beinah etwas Unbegreifliches. Wir besitzen in Deutschland Hauptwerke von Tizian und Correggio, von Dürer und Holbein, von Rubens und Rembrandt. Wir nennen die Sixtina unser. Und es gibt kaum mehr einen Gebildeten, der sich nicht rühmen könnte, wenigstens bis Florenz gedrungen zu sein. Ganz anders steht es bei dem großen Spanier. Der Berliner Katalog weist ein halbes Dutzend Bilder unter seinem Namen auf, aber kaum eins wird allgemein als ganz eigenhändig anerkannt. Dresden besitzt zwei vortreffliche Bildnisse, die aber von den farbigen Reizen seiner Hauptwerke nichts ahnen lassen und überdies unter der Fülle italienischer und niederländischer Meisterwerke kaum beachtet werden. Aehnlich steht es in München und Frankfurt. Viele mögen die Werke in Wien, Paris und London gesehen haben. Aber auch hier wird noch so viel über Echtheit und Unechtheit oder Zutaten von fremder Hand gestritten, daß der Besucher mehr durch Fragezeichen verwirrt als wirklich unterrichtet wird. Und selbst wenn man die unzweifelhaften Werke aus allen diesen Städten zusammenfaßte, wieviel Lücken blieben auch dann noch in dem Bilde! Trotzdem wird jeder Velazquez mitnennen, wenn er nach den größten Malern gefragt wird. Viel mag hier die Autorität Karl Justis mitwirken, der dem Meister eins der großartigsten Bücher der neueren Kunstgeschichte gewidmet hat, viel die enthusiastischen Berichte der Madridfahrer, viel aber auch die Entwicklung der modernen Kunst. Fragt man unsre Maler, woher sie den breiten und doch lockeren Pinselstrich, die vornehmen kühlen Harmonien haben, immer wird Velazquez genannt. Freilich haben sie seine Art oft übertrieben und noch öfter mißverstanden.

Wer Velazquez kennen will, muß Madrid sehen. Nicht nur, weil sich dort fast alle seine Hauptwerke befinden, sondern weil aus der ganzen Umgebung seine Art

erst verständlich wird. Kastilien ist kein Land von südlichem Gepräge, wenn es auch unter dem Breitengrade von Neapel liegt. Ein kahles Hochplateau fast ohne Baum und Strauch, über das lange Monate hindurch rauhe Winde vom Guaderramagebirge her wehen, während die Sommerhitze fast noch unerträglicher wirkt als in den heißesten Gegenden Italiens, das ist die Umgegend von Madrid. Nicht an Orangen und Palmen, nicht an ein ewig vergnügtes Völkchen darf man denken. Ernst und herbe ist die Landschaft, ernst und fast mürrisch, dabei zum großen Teil von einem dünkelhaften Hochmut beseelt, der sie nichts lernen und nichts vergessen läßt, sind ihre Bewohner.

Die Heimat unsers Meisters ist allerdings nicht Madrid, sondern Sevilla, die Hauptstadt Andalusiens, die sich damals als Vermittlerin des Handelsverkehrs zwischen der Alten und Neuen Welt zu einem der reichsten Orte Europas aufgeschwungen, dabei aber ihren halborientalischen Charakter nicht eingebüßt hatte. Hier wurde er am 6. Juni 1599, der Sitte gemäß vermutlich nur wenige Tage nach der Geburt, getauft und erhielt den Namen Diego. Sein Vater, Juan Rodriguez de Silva, entstammte angeblich einem alten portugiesischen Adelsgeschlecht; der Name Velazquez, den er wie üblich mit dem Vatersnamen zusammen führte, gehörte seiner Mutter Geronima zu, deren Familie ebenfalls zum niederen Adel gezählt wurde. Nachdem er eine Zeitlang die lateinische Schule besucht hatte, wo „seine Schulhefte ihm schon als Skizzenbücher dienten“, wurde er als etwa dreizehnjähriger Knabe zu Francisco de Herrera in die Lehre gegeben, in dem die Spanier wegen seiner großzügigen und energischen, im Alter beinah wilden Zeichnung und Malerei den Befreier von der Gebundenheit ihrer älteren Kunst und den Begründer der eigentlichen spanischen Schule feiern. Wie er aber als Menschenfeind und unverträglicher Charakter fast alle seine Schüler und selbst seine Söhne von sich stieß, so konnte er auch den jungen Velazquez nicht lange fesseln. Schon nach einem Jahre ging dieser zu dem sanften Pacheco über, der ihn bald zärtlich in sein Herz schloß und dessen Schwiegersohn er später werden sollte. Pacheco, ein Schüler von Luis Fernandez, der wiederum ein blasser Nachahmer der Raffaelschule war, schuf matte cinquecentistische Historien und verdankt seinen Ruhm eigentlich nur seiner „Arte de la Pintura“. Aber er war ein feingebildeter, liebenswürdiger Herr, der seinen Schülern eine gute Grundlage zu geben wußte und im übrigen die Entwicklung ihrer Individualität nicht zu hemmen suchte. Seiner Schulung hat es unser Meister zu danken, daß seine Bilder bei der freiesten malerischen Behandlung nie die zeichnerische Sicherheit vermissen lassen.

Es ist wunderbar, daß dieselbe Stadt in derselben Zeit zwei strahlende Malererscheinungen hervorgebracht hat, die fast Gegenpole am Kunsthimmel bedeuten, den Maler der verzückten, weltentrückten Madonnen, Murillo, und den ganz auf die Wirklichkeit gerichteten Velazquez. Allerdings hat ja Murillo neben seinen Immakulaten auch Gassenbuben gemalt, aber so treu ihre Haltung und selbst der Schmutz ihrer Hände und Füße wiedergegeben sind, durch die Behandlung des Lichtes und der Farbe werden sie doch in eine ideale Sphäre gerückt, und überdies fehlt fast nie ein humorvoller anekdotischer Zug. Velazquez dagegen ging mit fast nüchterner Sachlichkeit der Natur zu Leibe. Er hat alles aus dem dargestellten Gegenstand herausgeholt, aber selten etwas von seiner Seele hineingelegt.

Es ist erstaunlich, wie schnurgerade und unbeirrbar der Meister seinen Weg gegangen ist. Von seinen frühesten Porträtzeichnungen scheint nichts erhalten zu sein. Dagegen besitzen wir von ihm eine Anzahl Küchenstücke (Bodegones), wie sie von den Niederländern schon fünfzig Jahre vorher gemalt worden waren. Was bei diesen Bildern im Gegensatz zu seinen späteren Werken zunächst auffällt, ist der Mangel an

Leben und Bewegung. Die Haltung der Figuren hat etwas Versteinertes, sie harren geduldig in der Stellung aus, in die sie der Maler gebracht hat. Der Wasserverkäufer (S. 7), die Köchin (S. 4) machen nicht den Eindruck von Momentaufnahmen, sondern von lebenden Bildern. Befremdend ist ferner die sehr dunkle Färbung und die starke Schattenwirkung. Der junge Künstler zeigt sich als ein echter Tenebroso. Vielleicht aber erklärt sich dies nicht aus der Nachahmung italienischer Vorbilder, sondern durch die schlechte Beleuchtung seines Ateliers, in das das Tageslicht nur durch ein hochgelegenes kleines Fenster zwischen dicken Mauern einfiel. Die Malerei ist hart und schwerflüssig, der Auftrag zumal in den Lichtpartien sehr pastos. Aber wie untrüglich sieht das Auge und wie treu übersetzt die Hand das Gesehene! Die Wasserkrüge beim Aguador, einem damals in Sevilla allgemein bekannten Korsen, die Eier und Küchengeräte der Köchin sind neben die besten Stilleben aller Zeiten zu stellen. Außer diesen beiden Werken werden jetzt vor allen noch zwei ziemlich allgemein als echt angesehen: die beiden armen jungen Männer, von denen der eine eine Schale zum Munde führt, während der andre über dem Tische eingenickt ist, auf dem noch die Reste ihres höchst frugalen Mahles zu sehen sind (S. 3), und das Frühstück in der Petersburger Galerie (S. 1). Ein technisch noch unbeholfenes, also wohl noch früher anzusetzendes Bild (S. 2) ist kürzlich für die Berliner Galerie erworben worden, ein längere Zeit verschollen gewesenes, „Der Winzerbursche (S. 6), jetzt in London wieder aufgetaucht.

Dieselben starken Kontraste von Licht und Schatten und dieselbe erdige Färbung finden wir auch bei den religiösen Bildern dieser Zeit. Zu ihnen führt uns das merkwürdige Bild „Christus bei Martha und Maria“ hinüber, das im Vordergrunde eine Küchenszene darstellt, während wir den biblischen Vorgang nur durch eine Oeffnung im Hintergrund erblicken (S. 5). Die alte Frau, die das junge Mädchen auf etwas aufmerksam zu machen scheint, ist dasselbe Modell wie die Eier backende Köchin. Ganz auf dem religiösen Gebiete befinden wir uns bei der „Anbetung der Könige“ in Madrid (S. 11). Hier hat die Kellerbeleuchtung ihren stärksten Grad erreicht. Grell fällt das Licht von links in den gewölbten Raum, der wie der Eingang zu einer Höhle anmutet, auf die Madonna und das ganz in Windeln gewickelte Bambino, für das der Künstler vielleicht sein erstes Töchterchen als Modell benutzt hat. Die Gesichter der Könige erhalten so geradezu etwas Skulpturales. Die Farben bilden den von Pacheco gerühmten Dreiklang Blau, Gelb, Rot, sind aber mannigfaltig nuanciert, durch die Zeit überdies etwas verändert. So steht das Karmin der Maria zu dem Rot des Negers, das Gelb des Kindes zu dem Gelbbraun des Mannes links vorn, das grünliche Hellblau bei diesem zu dem Dunkelblau des Rockes der Maria in eigentümlicher Wechselwirkung. Die Londoner Anbetung (S. 161) wird jetzt ziemlich allgemein dem Zurbaran gegeben, über andre Stücke sind die Meinungen noch geteilt, so besonders über den hl. Petrus in der Höhle (S. 9). Nur noch eine Ruine ist das Bild mit der Madonna und dem hl. Ildefonso im erzbischöflichen Palast zu Sevilla (S. 10). Von Bildnissen aus dieser Zeit kennt man nur den jungen Mann mit der Halskrause in Madrid (S. 12). Da aber von Velazquez jede Figur der religiösen Bilder und Küchenstücke mit voller Aehnlichkeit gemalt worden ist, so hat es ihm an Vorübungen auf dem Gebiete nicht gefehlt, auf dem er später die höchsten Ehren einheimsen sollte.

Am 23. April 1618, also im Alter von noch nicht ganz neunzehn Jahren, wurde Velazquez mit Juana de Miranda, der Tochter seines Lehrers, getraut. „Nach fünf Jahren Erziehung und Unterweisung,“ schreibt dieser, „verheiratete ich ihn mit meiner Tochter, bestimmt durch seine Jugend, Reinheit und guten Anlagen und die Hoffnung seines natürlichen und großen Genies.“ Zwei Mädchen entsprossen bald der glück-

lichen Ehe. Das Porträt der jungen Frau hat man in der ehemals „Sibylle“ genannten Halbfigur in Madrid mit dem gelben Mantel über dem grauen Kleide finden wollen (S. 19) und in dem Bildnis der Berliner Galerie, das auf der Rückseite ihren Namen in voller Schrift aufweist (S. 54). Einen Einblick in seine Häuslichkeit aus viel späterer Zeit gewinnt man aus dem berühmten Familienbildnis in Wien, das jetzt allgemein dem Schwiegersohne unsers Meisters, Mazo, zugeschrieben wird (S. XIII). Velazquez wurde durch seine frühe Verheiratung nicht zum genügsamen Provinzialen. Schon vorher mögen sich seine sehnsuchtsvollen Blicke nach der Reichshauptstadt, nach dem Hofe mit seinen großen Aufträgen gerichtet haben, und diese Sehnsucht wurde von dem Schwiegervater noch bestärkt. Nicht lange nachdem der jugendliche Philipp IV., von dessen Fähigkeiten sich die ganze Welt viel versprach, 1621 auf den Thron gelangt war, machte sich der Künstler, mit Empfehlungen reichlich ausgerüstet, auf den Weg nach Madrid. Und wenn dieser erste Besuch an und für sich auch nicht sehr ergebnisreich verlaufen war — ein wahrscheinlich verloren gegangenes, mit dem im Prado aufbewahrten (S. 141) wohl nicht identisches Bildnis des Dichters Góngora scheint seine einzige künstlerische Frucht gewesen zu sein —, so muß Velazquez doch manche wertvolle Bekanntschaft angeknüpft und einflußreiche Fürsprecher gewonnen haben. Denn 1623 war es der Günstling und nachmalige allgebietende Minister des Königs, Graf Olivares selbst, der ihn nach Madrid berief. Mit einem Bildnis des aus Sevilla stammenden Geistlichen Fonseca, in dessen Hause er liebenswürdigste Aufnahme gefunden hatte, führte er sich bei Hofe ein, und zwar so vorteilhaft, daß ihm sogleich ein Reiterbild des Königs in Auftrag gegeben wurde. Und schon die erste Studie dazu fand solchen Beifall, daß Olivares ihm erklärte, er solle von nun ab allein den König malen. In einem Brustbild des Prado-Museums, das die ganze Frische der ersten Sitzungen bewahrt hat, glaubt man diese vorbereitende Studie zu erkennen (S. 14), das Reiterbild selbst ist leider nicht erhalten. Das früheste von den noch vorhandenen größeren Bildnissen des Fürsten, der nun bis zu seinem Tode sein häufigstes Modell blieb, zeigt ihn uns in ganzer Figur an einem Tische stehend (S. 15). Es hat einige Zeit später in dem Porträt des Infanten Don Carlos, des Bruders Philipps IV., ein ebenbürtiges Gegenstück gefunden (S. 16). Bei beiden hat der Künstler aus der Not eine Tugend gemacht. Der König hatte, um der überhandnehmenden Verschwendungssucht zu steuern, schon kurz nach seinem Regierungsantritt eine Kleiderordnung erlassen, die eine für die damalige Zeit außerordentliche Einfachheit vorschrieb und unter anderm auch die Spitzenkrause durch einen einfachen gesteiften Kragen ersetzte. Beide Fürsten sind schwarz gekleidet und heben sich von einem grauen Hintergrund ab, der durch eine Teilung in zwei verschiedene Töne etwa in Kniehöhe zwar die Vorstellung von Fußboden und Wand erweckt, uns sonst aber über den Raum im unklaren läßt. Eine Bittschrift in der rechten Hand und ein Tisch bilden beim König, Hut und Handschuhe bei seinem Bruder die einzigen Zutaten. Aber gerade dadurch wird ein Eindruck erzielt, der mit unsern heutigen Begriffen von Vornehmheit aufs schönste übereinstimmt. Eine leichte Wendung nach dem Profil hin und die übermäßig dünne Darstellung der Beine und Füße gibt dazu der Gestalt des Königs einen Zug von Schlankheit, wie er ihm kaum zu eigen gewesen ist. Beide Bilder, das später entstandene des Don Carlos noch mehr als sein Gegenstück, zeigen ungemeine Fortschritte in der Technik des Künstlers. Der Vortrag ist freier und leichter geworden, und in der Lichtbehandlung zeigt sich statt des früheren grellen Schlaglichtes schon etwas von jener späteren Kunst, den Raum ganz mit Licht zu erfüllen und so die Figuren plastisch vom Hintergrunde loszulösen. Ungefähr in die Zeit von Don Carlos ist wahrscheinlich die Halbfigur eines jungen Mannes zu setzen, die die Münchner Galerie bewahrt (S. 18).



Die Familie des Velazquez
Nach dem Gemälde von Juan Bautista Martinez del Mazo im Hofmuseum zu Wien

Schon nach dem ersten Porträt des Königs hatte Velazquez eine Pension von 20 Silberdukaten monatlich erhalten, zu der bald eine jährliche Zulage von weiteren 300 Dukaten und 1626 nochmals eine Zulage von gleicher Höhe hinzukam. Außerdem erhielt er eine Amtswohnung in der Stadt und ein Atelier im Erdgeschoß des Schlosses. Es läßt sich denken, daß dieses rasche Steigen in der Gunst des Herrschers den älteren Hofmalern ein Dorn im Auge war. Da sie der klassizistischen Richtung huldigten, die das Bildnismalen für eine untergeordnete und des wahrhaft großen Künstlers unwürdige Beschäftigung ansah, kann von einer eigentlichen Konkurrenz mit ihnen nicht die Rede sein. Jedenfalls aber müssen ihre boshaften Bemerkungen dem Könige zu Ohren gekommen sein. Es wird erzählt, daß er eines Tags Velazquez zu sich kommen ließ und ihn fragte, ob er in der Tat nur Köpfe zu malen verstünde. Das sei eine Schmeichelei, war die Antwort, denn er kenne keinen, der einen Kopf gut auszuführen vermöchte. Um aber allen weiteren Sticheleien die Spitze abzubrechen, wurde ein Wettbewerb zwischen den Hofmalern angeordnet, für den der König die „Austreibung der Moriscos“ als Thema bestimmte. Da zwei der Gegner, Carducho und Nardi, Italiener waren, wurden ein Italiener und ein Spanier zu Preisrichtern bestimmt. Beider Urteil fiel zugunsten unsers Meisters aus, der dadurch in seiner Stellung so befestigt wurde, daß der König ihn mit dem Amte eines Ugier de la cámera, einer Hofmarschallsstellung niederer Ordnung, betraute. Leider ist das Bild nicht nur selbst verbrannt, sondern auch in keiner einzigen Nachbildung erhalten. Um so wichtiger ist für uns das große Bild des folgenden Jahres (1628), „Bacchus“ oder „Die Trinker“ (Los Borrachos) (S. 20).

Nicht um ein antikes Fest mit schwärmenden Bacchanten handelt es sich bei diesem Werke. Es schließt sich vielmehr inhaltlich unmittelbar an die „Bodegones“ an. Velazquez stellt auch hier Typen aus dem niederen Volke, Soldaten und Bettler, dar, die emsig damit beschäftigt sind, ein Weinfaß auszutrinken. Um für ihre gebräunten Gesichter und dunkeln Mäntel einen wirksamen Kontrast zu gewinnen, hat er dann die jugendliche nackte Gestalt mit den vollen Lippen und weichen schwellenden Gliedern zwischen sie gesetzt, die, auf dem Fasse sitzend, den einen Zecher mit einem Kranze aus Weinlaub schmückt. Sie erscheint in der Tat wie eine überirdische Erscheinung zwischen den wüsten Gesellen. Man könnte das Bild als das Meisterstück des jungen Künstlers bezeichnen, das heißt als das Werk, mit dem er sich den Meistertitel errang. Alles an ihm ist vortrefflich. Wunderbar ist es, wie dem Mann alles auf den ersten Wurf gelang! Noch haben wir keinen Akt von ihm kennen gelernt, und hier bei dem ersten ist die Modellierung bereits vollendet. In den andern Figuren aber hat er sich selbst übertroffen. Die Köpfe der beiden Kerle rechts vom Bacchus gehören mit ihrem vergnügten Grinsen, bei dem die Klippe des Widerwärtigen glücklich umschifft ist, zu den unvergeßlichsten Charakterköpfen der Kunstgeschichte. Von einem Ende des Bildes bis zum andern ist nichts vernachlässigt, ist alles mit gleicher Liebe, gleicher Gewissenhaftigkeit, gleicher Kunst behandelt. Aber hier liegen auch die Mängel des Bildes. Es fehlt die Freiheit, die souverän über die Fläche schaltet, Unwichtiges dem Wichtigen unterordnet. Jede Gestalt ist ein glänzendes „morceau“, aber jede scheint für sich Berechtigung zu haben. Und es fehlt die Luft zwischen den Gestalten. Velazquez hat die Figuren im Atelier gruppiert und aufgenommen und hinterher die Landschaft dazu gemalt. Man hat nicht ohne Berechtigung von einer „Kellerszene im Freien“ gesprochen. Wird so der absolute Wert des Bildes etwas beeinträchtigt, so ist es für uns doch unschätzbar als Etappe in dem Entwicklungsgang des Künstlers. Nur ein Maler, der sich in der Jugend mit einer solchen Gewissenhaftigkeit der Durchbildung des einzelnen hin-

gegeben hatte, konnte zu der scheinbar spielenden Leichtigkeit der späteren Werke gelangen.

Die Belohnung für dieses große Bild war die Erlaubnis zu einer Reise nach Italien und das nötige Geld hierzu. So bodenwüchsig uns seine Kunst erscheint, Velazquez selbst wußte zu genau, wie viel auch die spanische Kunst den Italienern verdankte, um nicht Sehnsucht nach den großen Meistern zu haben. Und diese Sehnsucht war durch Rubens, dem er kurz zuvor bei dessen Anwesenheit in Madrid als Führer gedient hatte, noch bestärkt worden. Am 10. August 1629 schiffte Velazquez sich in Barcelona ein, am 20. August landete er in Genua und eilte sofort nach Venedig. Zu den großen Koloristen, vor allen zu Tintoretto, trieb es ihn natürlich am meisten. Im Anschauen und Kopieren seiner Werke hat er dort die meiste Zeit verbracht. Als ihm dann die kriegerischen Ereignisse einen längeren Aufenthalt in der Lagunenstadt nicht ratsam erscheinen ließen, reiste er über Bologna nach Rom, wo er zuerst im Vatikanischen Palast, dann in der Villa Medici Aufnahme fand.

Hier in den Gärten dieser Villa sind die beiden köstlichen Landschaftsstudien entstanden, die jetzt mit im Velazquez-Saal des Prado hängen (S. 22 u. 23). Wie der Meister jedem Gegenstand, den er malte, den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte, so sind auch diese Landschaften etwas ganz Einziges. Nicht nur in der im besten Sinne impressionistischen Auffassung, die die Dinge lediglich so darstellt, wie sie dem Auge erscheinen, sondern auch in der Wahrheit der Töne gehen sie weit über das hinaus, was frühere Landschafter geleistet hatten, und auch über das, was die gleichzeitigen Holländer schufen. Da finden wir nichts von dem braunen Vordergrunde, dem beliebten „repoussoir“ der andern. Die ganzen Bilder erscheinen aus silbrigen und grünen Tönen gewirkt, deren zarte Nuancen zur Darstellung der Luftperspektive völlig genügen. Mit wenigen Pinselstrichen ist die volle Illusion erreicht. Man sieht nichts und doch ist alles da, dieses Wort, das später Corot zugerufen wurde, könnte man schon als Motto über diese köstlichen Bildchen setzen. Das einfachste ist wohl zugleich das schönste. Eine weiße Terrasse, deren Bogendurchgang durch einen Bretterverschlag entstellt ist, nimmt die untere Hälfte ein, darüber erheben sich mächtige dunkle Steineichen und Zypressen, zwischen denen man ein Stück vom Himmel gewahrt. Das andre scheint einen entfernteren Teil derselben Terrasse von der andern Seite darzustellen, aber der dreiteilige Durchgang ist hier in erheblich größerem Maßstabe gegeben und füllt so fast das ganze Bild. Durch ihn hindurch erblickt man eine heitere Landschaft mit Zypressen, Laubbäumen und schimmernden Häuschen. Da sich davor das Laubwerk immergrüner Eichen von beiden Seiten hereinrankt, um sich oben in der Mitte zusammenzuschließen, erhält man den Eindruck doppelter Kulissen. Die beiden wichtigsten Staffagefiguren, ein Edelmann und ein Arbeiter, der ihm Bericht zu erstatten scheint, sind vor die Mittelsäulen gestellt, doch wird durch die Verschiedenheit ihrer Haltung der Eindruck starrer Symmetrie vermieden.

In Rom ist wohl auch das heute noch auf dem Kapitol befindliche Brustbild entstanden, das jezt allgemein für ein Selbstbildnis des Meisters gehalten wird (siehe das Titelbild). Wahrscheinlich ist es eine Studie zu demjenigen, das Pacheco besaß. Beruete und andre Biographen setzen es wegen seiner „freieren luftigeren Mache“ in eine spätere Zeit, aber gerade bei einer solchen in einer guten Stunde rasch hingeworfenen Skizze erscheint die Vorwegnahme etwas späterer Eigenschaften sehr wohl glaubhaft. Liebenswürdigkeit und Feinheit sind die hervorstechendsten Eigenschaften dieses Kopfes. Seit langem hat man das Traumhafte des Blickes hervorgehoben. Es ist aber wohl nur der Blick eines Mannes, der die Außenwelt lediglich in ihrer malerischen Erscheinung auf sich wirken läßt, statt ihre Einzelheiten ergründen zu wollen.

Die Hauptfrüchte der italienischen Reise aber waren zwei größere Gemälde, die wieder eine wichtige Etappe auf der Lebensreise des Meisters bedeuten. Das eine von ihnen gehört jetzt zu den Hauptwerken des Velazquez-Saals im Prado, während das andre eins von den wenigen bedeutenden Gemälden ist, die in der Gemäldesammlung des Escorial belassen worden sind. Bei der „Schmiede des Vulkan“ (S. 26 u. 27), dem bekannteren der beiden, handelt es sich wieder um Typen aus dem niederen Volke, und wiederum hat die Mythologie als Vorwand für die Darstellung des Nackten dienen müssen. Es ist ein etwas heikles Thema, diese schon von Homer erzählte, dann von Lukian mit behaglicher Breite ausgesponnene Szene, in der der nichts ahnende göttliche Schmied durch den Sonnengott über die Treulosigkeit seiner schönen Gattin aufgeklärt wird. Bebend vor Zorn hält der Wackere in der Bewegung inne, und auch die Gesellen, auf deren Gesichtern sich Staunen und schlecht verhehlte Neugier mischen, sind für einen Moment wie angewurzelt. Während in den Borrachos noch jede Figur für sich hingestellt erscheint, ist hier das Augenblickliche aufs glücklichste getroffen. Und wie viel freier ist die Behandlung des Nackten geworden, wie kühn und sicher sind mit wenigen Strichen die Gesichter und Haare hingesetzt, auch, abgesehen von dem Kopfe des Vulkan, der, wie Beruete bemerkt, in späterer Zeit noch einmal übergangen zu sein scheint! Der größte Fortschritt aber zeigt sich in der Behandlung des Lichtes. An die Stelle des kühlen Atelierlichtes mit scharfer Schattenwirkung ist eine höchst verzwickte Beleuchtung getreten: mit dem von vorn einfallenden Tageslicht mischen sich das Schmiedefeuer und der Glanz, der vom Haupte des jugendlichen Apollo ausgeht. Und dieses komplizierte Licht erfüllt den ganzen Raum, ist nicht nur vor, sondern zwischen und hinter den Gestalten. Daß alle toten Gegenstände unübertrefflich gemalt sind, versteht sich von selbst.

„Josephs Rock“ (S. 24 u. 25) kann schon deshalb nicht mit diesem Bilde in Wettbewerb treten, weil er sich in einem äußerst verdorbenen Zustand befindet. Die Natürlichkeit des Vorgangs, der sich in einer leeren, mit Schachbrettfliesen bedeckten Halle abspielt, ist auch hier von jeher bewundert worden. Die vorausgeschickten Hirten zeigen das blutige Gewand dem greisen Patriarchen, der, ein echt jüdischer Typus, erschreckt die Hände emporhebt. Sie sind fast nackt und unverkennbar nach denselben Modellen gemalt wie die Schmiede, vielleicht noch um eine Nuance gemeiner, sicher aber mit derselben künstlerischen Vollendung. Reizend ist das Hündchen, das ihnen entgegenbellt. Im Hintergrunde nahen die Brüder. Durch zwei Fenster gewahrt man einen Garten mit Sträuchern.

Da Philipp IV. von seinem Hofmaler ein Bildnis seiner Lieblingsschwester Maria Anna besitzen wollte, die 1629 mit dem König Ferdinand von Ungarn durch Vollmacht vermählt worden war und die lange verschobene Reise nach der neuen Heimat über Neapel machte, wurde Velazquez am Anfang des Winters 1630 dorthin beordert. Ein Brustbild der Königin von seiner Hand befindet sich im Prado (S. 28). Ihr Bildnis in ganzer Figur in der Berliner Galerie (S. 133) ist kaum ganz eigenhändig. Von Neapel aus scheint der Meister dann die Rückreise nach Madrid angetreten zu haben, wo er Anfang des Jahres 1631 glücklich wieder eintraf.

* * *

Die beiden Dezennien zwischen dieser ersten italienischen Reise und dem zweiten römischen Aufenthalt scheinen im Leben unsers Künstlers die glücklichsten gewesen zu sein und sind in seinem Schaffen sicher die fruchtbarsten gewesen. Wieder waren es hauptsächlich Bildnisse, die seine Zeit neben den stetig wachsenden Verpflichtungen seiner Hofämter in Anspruch nahmen. Das Hauptwerk dieser Epoche aber, dasjenige,

dem sich alle übrigen unterzuordnen scheinen, ist ein Historienbild, die „Uebergabe von Breda“ oder „Las Lanzas“, wie es im Volksmunde wegen des im Hintergrunde starrenden Lanzenwaldes bald genannt wurde (S. 47—51). Velazquez malte das Bild für den Salon de los Reinos in Buen Retiro, der schon vorher mit zwölf Darstellungen kriegerischer Ereignisse der jüngsten Zeit von sieben andern Meistern geschmückt worden war. Man hat das Bild mit Recht das schönste historische Gemälde aller Zeiten genannt. Leider kann man ihm nach der Abbildung nicht völlig gerecht werden. Nicht nur, daß sie von dem feinen kühlen Kolorit nichts verrät und daß man die köstliche weite Landschaft in ihr kaum zu ahnen vermag. Die Figuren des Vordergrundes erscheinen zu groß und die Hauptpersonen ungebührlich zurückgedrängt. Endlich fallen die aus dem Gemälde heraussehenden Gesichter störend auf. Vor dem Werke selbst, das jetzt die hinterste Seite im Velazquez-Oktogon des Prado einnimmt, so daß es dem eintretenden Besucher sofort entgegenstrahlt, bemerkt man nichts von alledem. Man fühlt sich als Zuschauer unter Zuschauern, gleichberechtigt mit den lebensgroß erscheinenden, eigentlich etwas überlebensgroßen Gestalten links. Und daß unter Zuschauern einzelne sich nach andern umsehen, um mit ihnen einen Blick des Einverständnisses zu wechseln, kann man ja überall beobachten. Jedenfalls wird das Auge sofort auf die mittlere Gruppe gelenkt. Immer wieder ist diese Gruppe in den überschwenglichsten Ausdrücken gefeiert worden, und doch erscheint jedes Lob noch zu gering. Nach monatelanger eiserner Umklammerung war es dem spanischen Feldherrn Spinola gelungen, die Uebergabe der Festung zu erzwingen. Aber der tapfere Justin von Nassau hatte für sich und seine Holländer die ehrenvollsten Bedingungen errungen. So blieb denn auch der Uebergabe der Schlüssel, diesem schmerzlichsten Augenblick, alles Demütigende fern. Es ist fast die Gebärde eines älteren Kameraden, der den jüngeren zu trösten sucht, mit der der aristokratisch schlanke Spanier seine Hand auf die Schulter des gedrungenen Gegners legt. Mit der Anerkennung der Verdienste des Feindes ehrt sich der Sieger selbst am schönsten. Selten findet das Wort „vornehm“ eine so treffende Verwendung wie hier. Spinola wird dem Maler, der die Ueberfahrt von Barcelona nach Genua auf seinem Schiffe gemacht hatte, selbst von diesem denkwürdigen Ereignisse erzählt haben, das José Leonardo in ganz falscher Auffassung bereits für Buen Retiro gemalt hatte, und so mag die Szene sich mit solcher Lebendigkeit in der Seele des Velazquez aufgebaut haben, daß er mit einer gewissen Berechtigung sich selbst in der rechten Ecke des Bildes als Zuschauer anbringen durfte. Die Farben im einzelnen aufzuzählen würde umständlich sein und doch keinen rechten Begriff zu geben vermögen. Sie sind außerordentlich mannigfaltig: braun, orange, gelb, gold, rosa, grün, blau, aber so herabgestimmt, daß sie sich zur delikatesten und vornehmsten Harmonie vereinen. Ein bläulichgrauer Grundton herrscht vor.

Ein französischer Schriftsteller hat einmal gesagt, daß Velazquez sich ganz hinter seine Bilder verstecke. Er habe alles mit derselben kühlen Objektivität gemalt, so daß man fast zweifeln könne, ob er überhaupt eine Seele gehabt habe. Aber ist der ungemeine Takt — das Wort im höchsten Sinne genommen —, der aus den „Lanzen“ spricht, keine seelische Eigenschaft? Weit tiefer noch enthüllt sich sein Inneres in den beiden religiösen Bildern, die ungefähr um dieselbe Zeit entstanden sind, dem „Christus an der Säule“ in London (S. 53) und dem „Kruzifix von San Placido“ (S. 52). So ähnlich der Gegenstand ist, so sind sie doch so verschieden wie nur möglich. Auf dem Londoner Bild ist der Vorgang so naturalistisch aufgefaßt, daß es auf den ersten Blick beinahe befremdet. Die fahle Tagesbeleuchtung, die unschöne Stellung und der muskulöse Körperbau des Heilands, der eher an einen gefesselten Riesen als an den milden Menschensohn erinnert, der Engel, der mehr einer

jungen Frau aus dem Volke als einer überirdischen Erscheinung gleicht, zumal in der Art, wie er sein Kleid aufrafft, das alles wirkt zu diesem Eindruck zusammen. Erst nach und nach erkennt man die tiefe Symbolik des Bildes, sieht man, wie von dem Strahlenkranze um das Haupt Christi ein Strahl sich loslöst und in das Herz des Kindes dringt, das von dem Engel auf den Leidenden hingewiesen wird. Und wenn dann das Auge von dieser rührend kindlichen Erscheinung auf das Haupt des Dulders zurückgleitet und sich nun ganz in seinen Anblick versenkt, dann erkennt man die ganze Kraft des Ausdrucks, den der Künstler in dieses Antlitz gelegt hat, und schließlich wird man so ergriffen, daß die Bedenken, die man zuerst gehabt, fast unbegreiflich erscheinen. Da der Engel eine Familienähnlichkeit mit der Gattin des Künstlers aufweist und die Aehnlichkeit zwischen ihm und dem Kinde auch unverkennbar ist, so ist man auf den Gedanken gekommen, daß Velazquez auf dieser „ersten Unterweisung in der Religion", wie man das Bild genannt hat, seine 1634 mit dem Maler Mazo vermählte Tochter und sein ältestes Enkelkind verewigt habe. Damit würde ein fester Anhalt für die Datierung gewonnen sein. Eine sichere Gewähr ist aber für diese Vermutung nicht gegeben. Bei dem „Christus am Kreuze" wissen wir, daß er um das Jahr 1638 für das Nonnenkloster San Placido gemalt worden ist. Hier herrscht die vollste Idealität. Aus undurchdringlichem Schwarz hebt sich der Körper des Heilandes in strahlendem Glanze heraus. Wundervoll ist das Motiv des über die eine Gesichtshälfte herabhängenden Haares, das so einen milden Schleier über den unendlichen Schmerz zu breiten scheint. Alles ist mit größter Naturtreue gegeben, das Kreuz, die Nägel, das aus den Wunden fließende Blut, aber nichts drängt sich brutal hervor. In der Stellung fallen die nebeneinander stehenden, nicht gekreuzten Füße auf. Pacheco hatte entgegen dem vielhundertjährigen Brauche zuerst wieder die Theorie der vier Nägel verfochten. Niemals ist die Gestalt des Gekreuzigten so unmittelbar ergreifend und so unvergeßlich dargestellt worden wie auf diesem Bilde des „seelenlosen" Spaniers.

Die Bildnisse, die in dieser Zeit entstanden sind, unterscheiden sich nicht unwesentlich von den früheren. Vor allem finden wir jetzt eine große Anzahl Porträts in freier Luft mit starker Betonung des Beiwerks und des landschaftlichen Hintergrundes, aber auch bei den im Innenraum stehenden werden die Kleidung und das Milieu jetzt stärker betont. An erster Stelle steht hier das Bildnis Philipps IV. in reicher Hoftracht, das die Londoner National Gallery bewahrt, ein sehr vornehmes, aber etwas kühles Werk (S. 29). Eins der Lieblingsmodelle des Meisters aber wurde nun der während seiner Abwesenheit geborene und mit Begeisterung als Thronerbe begrüßte Prinz Baltasar Carlos, ein reizender, frischer, auch geistig sehr aufgeweckter Knabe, den der Tod leider zu früh dem Lande entriß. Wir finden ihn als zweijährigen Knirps in der Gesellschaft eines eine große Klapper in der Hand haltenden häßlichen Zwerges auf dem Gemälde in Castle Howard (S. 32), ein klein wenig älter auf dem schönen Bilde der Wallace-Sammlung (S. 33), als etwa neun- bis zehnjährigen Knaben auf dem Wiener Bilde im silbergestickten schwarzen Anzug, der zu dem goldgestickten Rot der Möbel und des Vorhangs einen wirksamen Gegensatz bildet (S. 61). Mit diesem vergleiche man die, wenn auch nicht ganz eigenhändigen, so doch wohl unter der Aufsicht des Meisters entstandenen Bilder in London und im Haag (S. 62 u. 63). Die höchste koloristische Eleganz aber wird in dem sogenannten Bildnis des Grafen von Benavente, des Sohnes des Vizekönigs von Neapel (S. 59), und in dem Brustbild des Herzogs von Modena erreicht, das vielleicht nur eine Skizze für ein größeres Gemälde ist (S. 58). Nicht nur der prächtige Zusammenklang des mit Gold damaszierten Harnischs mit der rosa Schärpe und der roten Tischdecke, sondern auch die

freie und kühne Pinselführung zeigen eine große Aehnlichkeit mit den besten Werken des vor nicht langer Zeit noch fast unbekannten, jetzt beinah überschätzten Greco, so daß man wohl an eine indirekte Einwirkung dieses schon 1614 gestorbenen Künstlers denken kann.

Alle diese Porträts treten aber vor den Bildnissen im Freien zurück, die zusammen mit der „Uebergabe von Breda“ als die typischen Werke der zweiten Periode des Velazquez gelten dürfen. An Pleinairmalerei im eigentlichen Sinne darf man freilich bei ihnen nicht denken. Auch bei ihnen hat man noch den Eindruck, daß sie zunächst im Atelier gemalt und dann mit der Landschaft zusammengestimmt sind. Zudem sind sie nicht in hellen Sonnenschein, sondern in die kühle Stimmung des leicht bewölkten Morgenhimmels gesetzt. Aber im Vergleich zu den Borrachos ist doch eine viel größere Naturwahrheit erreicht, und der Landschaft selbst sind die köstlichen Studien, von denen wir gesprochen haben, aufs beste zustatten gekommen. Meist wird der Hintergrund durch die bläulichen, zum Teil beschneiten Züge des Guaderrama-Gebirges gebildet, die sich etwa in der Brusthöhe der stehenden Figuren oder in der Höhe der Pferderücken hinziehen. Der Vordergrund ist erdfarben. Von rechts oder links ragt fast überall ein großer Baum in das Gemälde hinein. Diese Bäume sind mit einer Leichtigkeit und Treue gemalt, wie sie in dieser Vereinigung nur bei den modernen Malern ihresgleichen finden, besonders bei Corot, zu dessen Lieblingsbäumen ja ebenfalls die von Velazquez bevorzugte Silberpappel gehört. In ganz leichten Strichen ist das Laub angelegt und nur zum Schlusse durch einige Drucker verstärkt. Man glaubt die Blätter sich in der kühlen Luft bewegen zu sehen. Die Dargestellten sind uns zumeist schon bekannt: der König, sein Bruder Don Fernando, sein Söhnchen und der immer noch allmächtige Günstling Olivares. Wir unterscheiden zwei Gruppen: die Reiterbilder, die Repräsentationsstücke im eigentlichsten Sinne sind, und die Jägerbilder, die einen intimeren Zug tragen.

Daß es sich bei den Reiterbildern um Repräsentationsstücke handelt, wird schon durch die Feldherrntracht mit Marschallstab und Schärpe bewiesen. Niemals wieder hat Velazquez eine derartig majestätische Würde erreicht wie in dem Reiterbildnis Philipps IV., der, völlig im Profil aufgefaßt, sein gewaltiges andalusisches Schlachtroß eine „Pesada“ ausführen läßt (S. 40). Das Pferd, die Stiefel und der braune Samtanzug ergeben mit dem schwarzen Harnisch einen ernsten Akkord, der durch das Gold prächtig gehöht wird. Echt velazquisch sitzt darüber die karminrote Schärpe, die etwa denselben Tonwert wie die blauen, grünen und weißen Farben des Hintergrundes besitzt. Die jetzige Breite des Bildes ist nur durch eine spätere Anstückung der Leinwand erreicht worden. Dieser Umstand, der bei unserm Künstler öfters wiederkehrt, gewährt einen interessanten Einblick in seine Arbeitsweise. Er ist kein Dekorateur, der den gegebenen Raum so gut wie möglich auszufüllen bestrebt ist. Zunächst kommt es ihm nur darauf an, den Natureindruck festzuhalten, und erst zuletzt gewinnt er das Gefühl, daß seiner Figur die rechte Ellbogenfreiheit mangelt. Am Kopf und an den Beinen des Pferdes finden sich starke „pentimenti“, die vielleicht auf kritische Einsprüche des Herrschers zurückzuführen sind.

Beim Reiterbild des Olivares (S. 36) hat man von Schmeichelei gesprochen, da der Conde-Duque ja in Wirklichkeit nie eine Schlacht geleitet habe. Aber Velazquez wird sich hierüber vermutlich nicht den Kopf zerbrochen haben. Für ihn galt es einfach eine von seinem Gönner, dem er in der Tat viel verdankte, gestellte Aufgabe so künstlerisch wie möglich zu lösen. Uebrigens war Olivares ebenso wie sein königlicher Herr ein ganz vorzüglicher Reiter. Die in Flammen aufgehende Ortschaft, der Reiterangriff, der gefallene Reiter und der Trompeter im Mittelgrunde der hügeligen

Landschaft, alles das sind nur stimmungserhöhende Zugaben. Zudem findet sich in der Auffassung der beiden Reiter doch ein ganz erheblicher Unterschied. Außerordentliche Kraft und Energie wird man dem Olivares-Bild nachrühmen dürfen, von Majestät findet man darin keine Spur. Hat man doch sogar den Ausdruck „parvenühaft“ dafür gebraucht. In der Galerie zu Schleißheim befindet sich eine kleine Replik dieses Bildes, deren Echtheit von Justi aufrechterhalten, von andern nicht ohne Grund angezweifelt wird (S. 146).

Das großartigste Reiterbildnis ist ohne Zweifel das des Königs, das bezauberndste aber das des etwa sechsjährigen Baltasar Carlos, der auf dem feurigen, hellbraunen Pony dahersprengend so ernsthaft schon seine Würde zu wahren weiß (S. 37). Lieblichste Jugendlichkeit atmet die ganze Erscheinung, heiterste Frühlingspracht die auf ein tiefes Blau gestimmte Landschaft. Die Farben sind ähnlich wie bei dem Bilde des Vaters, nur noch frischer und saftiger, außerdem kommt beim Anzug ein golddurchwirktes Dunkelgrün, beim Sattelbogen ein kräftiges Blau dazu. — Wenigstens erwähnt sei auch, daß Velazquez drei andre Reiterbilder, nämlich die des Königs Philipp III. und seiner Gemahlin und das der ersten Gemahlin Philipps IV., überarbeitet hat, um sie mit seinen Werken in einen gewissen Einklang zu bringen. Bei den beiden ersten (S. 42 u. 43) zeigen besonders die Pferde seine Hand, bei dem letzten (S. 41) ist auch das Gesicht von ihm neu gemalt worden.

In den Jagdgründen pflegen sich hohe Herren am ungezwungensten zu geben. So tragen denn auch die Jägerbilder einen vertraulicheren Zug. Philipp IV. hatte sie für die Torre de la Parada bestimmt, die Karl V. in der Nähe des Jagdschlosses des Prado aufgeführt hatte. Aus ihrer Umgebung mögen auch die Hintergründe stammen, die Velazquez den Figuren gegeben hat. Die Joppen, Mützen und Kniehosen sind grünlichbraun, darunter kommen die Aermel des Unterkleides aus gepreßtem schwarzem Samt zum Vorschein. Lederstulpen und Ledergamaschen vervollständigen die Kleidung. Eine reizende Zugabe bilden die Hunde, bei dem kleinen Prinzen, der aetatis suae VI, also im Jahre 1635 oder 1636 gemalt ist (S. 46), ein brauner, weißgezeichneter Vorstehhund und ein Windhündchen, das — wahrscheinlich infolge Beschneidens des Bildes nach dem Brande von 1734 — nur mit der Schnauze, der Brust und den Vorderbeinen in das Bild hereinragt, beim König (S. 44) und seinem Bruder (S. 45) größere Jagdhunde. Kein Spezialist hätte diese Hunde besser malen können. Bei den ganz großen Malern fallen eben alle Scheidewände zwischen den Fächern in nichts zusammen; was sie auch anfassen, glückt ihnen. Velazquez hat seinen königlichen Herrn oft auf den großen und nicht ungefährlichen Jagden begleitet, die dieser wie alle spanischen Fürsten leidenschaftlich liebte und bei denen er der Unermüdlichsten einer war. Besonders beliebt waren die Saujagden, zu denen die umfassendsten Vorbereitungen getroffen wurden. Zumal die Tela royal gestaltete sich zu einem wahren Turnier oder sagen wir lieber zu einem den Corridas de toros ähnlichen Kampfe. Man umspannte einen großen Platz mit Tüchern und grenzte innerhalb dieses Platzes ebenfalls durch Tücher eine hundert Schritt im Durchmesser haltende Arena ab, in der die erlauchten Jäger vor ihren in den Kutschen sitzenden Damen, dem Gefolge und Zuschauern kämpften. Velazquez hat eine solche Saujagd auf einem Bilde verewigt, das sich in der Londoner National Gallery befindet (S. 60). In über hundert Figuren entfaltet sich hier eine Fülle scharf beobachteter und geistreich gruppierter Genreszenen. Die Hirschjagd bei Lord Ashburton und ihre Wiederholung in Hertford House scheinen nur Werkstattbilder zu sein. Dagegen hat man auf der im Prado hängenden, von Mazo gemalten Ansicht von Saragossa bei den Genrefiguren im Vordergrunde, die mit denen der Saujagd allerdings sehr viel Aehnlichkeit haben, die Hand des Meisters selbst wohl mit Recht zu erkennen geglaubt (S. 74—77).

In diesem Zusammenhang mag auch das Porträt des Oberjägermeisters Juan Mateos in Dresden Erwähnung finden, das eine selbst bei Velazquez überraschende Kraft der Modellierung und der Charakteristik zeigt (S. 57). Der durchdringende Blick dieses im Waffenhandwerk ergrauten Mannes, dessen gelbe, lederartige Haut sich von dem schwarzen Anzug und dem dunkeln Hintergrund scharf abhebt, wird jedem unvergeßlich sein. Das Bild steht übrigens nicht vereinzelt in dieser Periode unsers Meisters. Ihm ebenbürtig in der Gewalt des Ausdrucks ist vor allem das Porträt des Bildhauers Martinez Montañes im Prado (S. 56), der dargestellt ist, wie er an der für den Italiener Tacca als Vorbild bestimmten Büste des Königs arbeitet. Diese Büste und die Hände sind nur skizziert. Mit Recht angefochten erscheint dagegen das zwar sehr eindrucksvolle und populäre, in der Durchführung aber ungleichmäßige Bildnis des Admirals Pulido-Pareja in London (S. 148). Weniger bekannt sind das erst neuerdings ins Pradomuseum gelangte Bildnis des Rechtsgelehrten Diego del Corral, der, Dokumente in den Händen haltend, in seiner schwarzen Amtstracht neben einer karminroten Tischdecke steht (S. 30 u. 31), und das eines Unbekannten mit schwarzem Knebelbart und Schnurrbart in Apsley House (S. 55). In Dresden selbst findet der Mateos ein Gegenstück in dem freundlichen Brustbild eines milden Greises (S. 64). Es scheint, daß Velazquez bei diesen fast nur auf schwarze, graue und weiße Töne gestimmten Bildern seine Kraft ganz besonders auf das Antlitz konzentriert hat. Allerdings waren die Modelle auch wesentlich interessanter als das nicht eben sehr geistreiche Gesicht des Königs und das noch ausdruckslosere seines Bruders Fernando. Dazu kommt, daß die Männer aus dem Bürgerstande wahrscheinlich länger und geguldiger bei den Sitzungen ausgeharrt haben als die hohen Herrschaften. Farbiger sind das Bildnis des Kardinals Borja (S. 68), das ich entgegen meiner früher geäußerten Ansicht doch wieder für den Meister selbst in Anspruch nehmen möchte, und das erst vor wenigen Jahren entdeckte des Kardinals Pamphili (S. 69). Charakteristische weibliche Bildnisse des Meisters aus dieser Zeit finden sich in der Wallace-Sammlung in London (S. 67) und in der Kannschen Sammlung in Paris (S. 70).

* * *

Wie in jedem, der die ewige Stadt und ihre Kunstschätze einmal gesehen hat, so war auch in Velazquez die Sehnsucht nach einer Wiederkehr lebendig geblieben. Eine Gelegenheit dazu bot sich Ende der vierziger Jahre, als der bereits von Philipp III. gehegte Plan der Begründung einer Akademie von seinem Nachfolger wieder aufgenommen wurde und der Erweiterungsbau des Schlosses ausgeschmückt werden sollte. Es handelte sich nicht nur darum, neue Kunstwerke in Italien anzukaufen, sondern auch geeignete Kräfte, insbesondere Freskomaler, nach Spanien zu ziehen. Da Velazquez hierfür wie kein andrer geeignet schien, begegneten sich die Wünsche des Hofes mit seinen eignen, und so durfte er sich der Gesandtschaft anschließen, die der jugendlichen Braut des seit mehreren Jahren verwitweten Königs, Marianne von Oesterreich, bis nach Trient entgegenging. Am 2. Januar 1649 schiffte er sich in Malaga ein und landete am 11. Februar in Genua, erreichte aber erst am 21. April sein erstes Reiseziel, Venedig, wo er nicht ohne Mühe Bilder von Veronese und Tintoretto für Madrid erwarb. Noch mehr wurde er durch seine Aufgabe in Neapel und Rom in Anspruch genommen, wo er mit den berühmtesten dort lebenden Malern, Poussin, Salvator Rosa und andern, in Beziehungen trat. Für seine künstlerische Tätigkeit fand er jedenfalls in Rom so wenig Zeit, daß der Auftrag, den Papst Innozenz X. zu malen, ihm einigermaßen überraschend kam. Gewissermaßen als Vorübung, um sich die Hand lose zu machen, malte er deshalb zunächst das Bildnis

seines Dieners Juan Pareja, eines Mulatten, der sich selbst später als Maler einen Namen erworben hat (S. 79). Das ungemein lebensvolle Bild ist auf dunkelgrüne, olivgrüne und grünlichgraue Töne gestimmt. Ueber das Papstporträt (S. 80 u. 81) etwas Neues zu sagen ist beinah ein Ding der Unmöglichkeit; hat es doch schon Joshua Reynolds für das beste Bild in Rom erklärt. Aber es ist vielleicht noch mehr, es ist in seiner Vereinigung von eindringlichster, unbarmherzigster Charakterisierungskunst mit freiester Behandlung und glänzendstem Kolorit das großartigste Männerbildnis, das wir überhaupt besitzen. Eigentlich besteht es nur aus zwei Farben, Rot und Weiß, aber die roten Töne sind in der Wiedergabe der verschiedenen Stoffe und den mannigfaltigen Reflexen so reich abgestuft, daß eine ganze Symphonie von Rot entsteht, aus der das Weiß wie eine Fanfare herausklingt. Und wie wird trotzdem diese Farbenpracht von dem grundhäßlichen, zugleich abstoßenden und doch wieder unwiderstehlich anziehenden Gesicht des Mannes mit den unheimlichen Augen, die den Beschauer zu durchbohren scheinen, der geröteten groben Nase und den aufeinander gepreßten Lippen beherrscht! Mißtrauen, Verschlossenheit, Zähigkeit und brutale Energie sind in ihm vereint. E troppo vero, es ist zu wahr, soll der Dargestellte selbst gesagt haben. Demungeachtet zeigte er sich mit der Leistung unsers Malers sehr zufrieden und schenkte ihm, da dieser kein Geld annehmen wollte, eine goldene Kette und eine Medaille mit seinem Bilde. Es gibt von dem Kopfe des Papstes eine ganze Anzahl Repliken, von denen wohl nur die in Petersburg befindliche echt ist (S. 82). Doch gehen auch hier die Meinungen darüber auseinander, ob es sich um ein vorbereitendes Werk oder um eine spätere Wiederholung handelt. Andre Werke des Velazquez aus dieser Zeit, die von älteren Biographen aufgezählt werden, scheinen unwiederbringlich verloren.

Das Papstporträt gehört bereits der dritten Periode im Schaffen des Velazquez an, der Periode, an die man zuerst denkt, wenn sein Name genannt wird. Es gehört zu den Werken, bei denen die Konturen zerfließen und die Farben nur wie hingehaucht erscheinen, bei denen die Malerei alles Körperliche zu verlieren scheint und die Körperlichkeit der Figuren, der volle Eindruck des Lebens, doch gerade am stärksten hervorgerufen wird. Dieser tercer estilo unsers Meisters hat den Gelehrten von jeher viel Kopfzerbrechen gemacht. Man hat ihn aus der Weitsichtigkeit des alternden Künstlers erklärt oder gemeint, daß der vielgeplagte Hofmann sich ein abgekürztes Verfahren habe zurechtmachen müssen. Was würde wohl Velazquez zu diesen Deutungen gesagt haben! Ihm war es lediglich darum zu tun, seinen Personen die größtmögliche Illusionskraft zu verleihen. Alle Mittel, die dazu führten, schienen ihm gut, aus ihnen schuf er sich seine Manier. Jedenfalls war ihm das Technische nie Selbstzweck. Man darf seine großzügige Mache nie und nimmer mit der Breitmalerei mancher Neueren vergleichen, bei denen jeder Pinselstrich ob seiner Bravour bewundert sein will. Wer denkt beim Sonnenlicht an Spektralanalyse! Auch Velazquez' Werke wollen betrachtet sein wie die Werke der Natur, als etwas Selbstverständliches. Er hätte auch das in weiten Kreisen jetzt allein gültige Dogma der Alla-prima-Malerei nie anerkannt. Auf einen dünnen grauen Malgrund eine luftige, aber sorgfältige Untermalung zu setzen und diese dann ganz zum Schlusse mit Deckfarben zu beleben, so daß alle Mühseligkeit der Arbeit verschwindet und das fertige Werk wieder die Unmittelbarkeit des ersten Natureindrucks erhält, darin besteht sein Geheimnis. Bei keinem andern Maler ist es so schwer festzustellen, wie er es denn eigentlich gemacht hat. Wenn Malerei die Kunst ist, das Dreidimensionale auf zwei Dimensionen zurückzuführen, das Körperliche durch die Fläche zu suggerieren, so hat keiner ihn in dieser Kunst erreicht, geschweige denn übertroffen. Um dahin zu gelangen, ist aber ein

ganz fester, unverrückbarer Abstand des Malers vom Objekt notwendig, dessen Deutlichkeit ja beim Näher- oder Fernertreten gewinnt oder abnimmt, und ebenso gibt es nur diesen einen Standpunkt für den Beschauer. In der Nähe ein Gewirr von Farbenflecken, werden die Gegenstände in der gehörigen Entfernung so deutlich, daß man alle Einzelheiten bis zur Struktur einer Holzsorte oder dem Gewebe eines Stoffes wahrzunehmen glaubt. Noch wunderbarer als diese Naturwahrheit im einzelnen ist aber die Naturwahrheit des Ganzen. Die Gegenstände besitzen nicht für sich allein Geltung, sondern nur in Beziehung zu den andern. Das impressionistische Prinzip der Valeurs ist hier zum erstenmal konsequent durchgeführt. Durch ihre Wechselwirkung, die räumliche Entfernung und das Licht werden die Farbenwerte bestimmt. Handelt es sich um die Darstellung einer größeren Anzahl von Figuren, so liebt es Velazquez, die Raumvorstellung durch von der Seite oder von hinten einfallendes Licht noch zu verdeutlichen. Er erreicht so, daß die Figuren sich nicht nur scharf voneinander abheben, sondern geradezu zu leben und sich zu bewegen scheinen.

Die zahlreichen und verwickelten Geschäfte werden es nicht allein gewesen sein, die Velazquez weit über die ursprünglich bewilligte Urlaubszeit hinaus in Rom festhielten. Welche Freude und welchen Genuß müssen dem an den zeremoniellen Hofdienst gewöhnten Maler die immer neuen Anregungen der geistig bewegten Weltstadt gewährt haben! Fünfmal mußte König Philipp mahnen, ehe sich sein Günstling zur Heimreise entschloß. Schließlich aber wurde er so dringend, daß dieser, statt, wie er beabsichtigt hatte, über Frankreich zu reisen, sich direkt nach Barcelona einschiffte, wo er im Juni 1651 eintraf. Der König scheint seine Wiederkehr aufs freudigste begrüßt zu haben, denn er zeichnete ihn auf alle Weise aus und ernannte ihn schon im folgenden Jahr über eine ganze Anzahl dringend empfohlener Männer hinweg zum Schloßmarschall. Das beweist, daß er ihn nicht nur als Künstler, sondern auch als Menschen besonders hochschätzte, denn die Inhaber dieser Würde hatten der Majestät auch eine ganze Reihe persönlicher Dienste zu erweisen. Für die künstlerische Tätigkeit aber war dieser Posten, der außer mit der Ausschmückung und Instandhaltung der königlichen Wohnung mit vielerlei kleinlichen, zeitraubenden und obendrein zu Verdrießlichkeiten aller Art Anlaß gebenden Verpflichtungen verknüpft war, sicherlich nicht fördernd, um so weniger, als Velazquez von nun an den König nicht nur auf allen seinen Reisen begleiten mußte, sondern ihm auch die umständliche Vorbereitung dieser Reisen oblag. Vielleicht hat ihn der Gedanke, daß für ihn, den Abkömmling eines alten Adelsgeschlechtes, der Beruf des Malers doch nicht ganz standesgemäß war, zur Bewerbung um diese Stellung bewogen, vielleicht hat er sich auch einfach einem von dem König geäußerten Wunsche gefügt. In vielem mag ihm auch sein von den Zeitgenossen öfters erwähntes Phlegma zustatten gekommen sein, das wir uns natürlich als die Seelenruhe einer ausgeglichenen Persönlichkeit und nicht als geistige Trägheit vorzustellen haben. Immerhin ist es bemerkenswert, daß diese Eigenschaft, die wir uns als unzertrennlich von jedem Kastilianer zu denken gewöhnt haben, bei ihm besonders hervorgehoben wird. Die angenehmste Seite seines Amtes war für ihn jedenfalls die Galerieverwaltung.

Auch in dieser letzten Periode nehmen die Bildnisse der königlichen Familie einen großen Raum ein. Von dem Könige selbst, dessen Gesicht jetzt etwas Gedunsenes bekommen hat, so daß das Kinn noch stärker hervortritt, während er sich in der Tracht von Haar und Bart und auch sonst nur wenig verändert hat, ist eine ganze Anzahl mehr oder weniger gut beglaubigter Bildnisse vorhanden (S. 110—113). Zu ihm gesellt sich vor allem die junge Königin Marianne von Oesterreich, deren mit höchstem Glanze gefeierte Ankunft während der zweiten italienischen Reise des

Velazquez stattgefunden hatte. Wenn man sie auf unsern Abbildungen (S. 83—85 u. 115) betrachtet, so erschrickt man zuerst über die entstellende Tracht, über diesen tonnenartigen, mit Uhren und Schmucksachen behängten Reifrock, das einem Handtuch ähnliche Taschentuch, den Kopfputz, der wie eine „Kaskade von falschen Haaren, Schleifen, Schmucksachen und Federn“ zu beiden Seiten des Gesichts herabhängt. Vor den Bildern selbst wird man so durch den Farbenreiz gefangengenommen, daß man sich über diese Scheußlichkeiten kaum Rechenschaft gibt. Bei den ersten drei Gemälden (das auf S. 84 ist nach Beruete eine Studie zu dem vorhergehenden), die Velazquez kurz nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt hat, liegt auf dem nicht eben hübschen Gesichte der etwa Sechzehnjährigen ein Zug von Jugendfrische und Freude über ihre neue Würde, der es uns sympathisch macht*. Dazu paßt der heitere festliche Glanz des silberdurchwirkten, mit roten Schleifen und Bändern geschmückten Kleides, das sich von einem dunkelgrünen Hintergrunde abhebt. Auf dem wenige Jahre späteren Madrider Bilde (S. 115) hat der Ausdruck etwas Gelangweiltes und Verdrießliches bekommen. Das silbergestickte schwarze Kleid und die gedämpften roten Töne des Vorhangs, des Sessels und der Tischdecke ergeben aber eine Harmonie von höchster Distinktion.

Es will uns kaum in den Sinn, daß aus dem Bunde des dick gewordenen müden Königs mit dieser rasch blasiert werdenden jungen Frau das lieblichste aller Kinder hervorgegangen ist. In der schon 1651 geborenen Infantin Margarita hat Velazquez sein bezauberndstes Modell gefunden. Vier Kinderbilder entstanden so, von einer Zartheit der Auffassung, einem duftigen Schmelz des Vortrags und einer Süßigkeit der Farbenmelodie, wie sie von keinem andern Meister wieder erreicht worden sind. Will man heute das Allerhöchste von einer Kindergestalt sagen, so zieht man sie zum Vergleiche heran. Etwa dreijährig ist das Prinzeßchen auf dem ersten Wiener Bilde (S. 99). Ein dunkelgrünblauer Vorhang, eine ähnlich gefärbte, etwas hellere Tischdecke, auf der ein leicht skizzierter lichter Blumenstrauß in einer Kristallvase steht, und ein dunkelroter Smyrnateppich lassen das fast ganz in Silber und Weiß gekleidete holde Figürchen mit dem hellblonden Seidenhaar und den blauen Augen, das mit dem einen Händchen nach dem Tischrande faßt, mit dem andern einen geschlossenen Fächer hält, nur noch strahlender erscheinen. Dann folgt das Bild im Louvre (S. 100) im hellgrauen, etwas gelblichen Seidenkleid mit schwarzen und roten Schleifen, ein Werk, das so leicht und dünn, wie nur mit dem Gedanken gemalt ist, daß es den Kopisten immer neue Rätsel aufgibt. Breiter und kräftiger sind die Pinselstriche bei dem aus Prag nach Wien gekommenen Bilde etwa aus dem sechsten Lebensjahre (S. 107). Die Augen sind lebhafter und größer, die Haltung ist bewußter geworden. Der Hintergrund ist dunkel, von rechts ragt ein rosa Vorhang herein. Eine etwas flüchtig gemalte, aber wohl echte Wiederholung befindet sich im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (S. 106). Das vierte, um dieselbe Zeit entstandene Porträt des Königskindes ist die mittelste Figur auf den später zu besprechenden Meninas. Einige Jahre später ist das auf S. 116 abgebildete Wiener Bild entstanden. Neuerdings sieht man auch in dem erstaunlichen Bilde einer etwa zwölfjährigen Prinzessin im Prado ein Bildnis dieser Infantin (S. 117). Es scheint von Velazquez um 1660 geschaffen, der Kopf aber später von einem andern übermalt worden zu sein. Vier oder fünf verschiedene Töne von Rot geben mit dem im hellsten Lichte strahlenden Weiß und Silber des Kleides einen Akkord von solcher Pracht, daß man das Bild als das größte koloristische Meisterstück unter den Bildnissen des Meisters bezeichnen kann.

* Vergl. aber die Erläuterung zu S. 83—85.

Auch von dem 1657 geborenen Brüderchen der Prinzessin, Philipp Prosper, das den Eltern schon nach vier Jahren wieder entrissen wurde, besitzen wir ein eigenhändiges Bild unsers Meisters (S. 118). Der zweijährige Kleine, in mit Silberborten besticktem rosa Kleidchen und großer weißer Schürze, an der allerlei Spielzeug befestigt ist, hält sich mit dem schmächtigen Händchen an der Lehne eines Kinderstuhls fest, von dessen rotem Polster ein niedliches Hündchen den Beschauer munter anblickt. Der Hintergrund ist in gesättigtem Rot gehalten.

In einem eigentümlichen Gegensatz zu diesen Bildnissen der königlichen Familie stehen im späteren Lebenswerk des Velazquez die Porträte der komischen Personen des Hofstaates, von denen er einige allerdings schon vor der zweiten italienischen Reise gemalt hatte. Ist es an und für sich für uns Heutige kaum verständlich, was für ein Vergnügen darin liegen kann, sich mit halben und ganzen Idioten zu umgeben, so hat das Narrenwesen am Hofe Philipps IV. für uns geradezu etwas Perverses. Einige der Leutchen, die wir auf den Bildern unsers Meisters sehen, mögen ja hin und wieder recht possierlich gewesen sein, so der Pablillos von Valladolid mit seiner hochtrabenden Schauspielergebärde (S. 71) oder das verhutzelte, krummbeinige Männlein, das recht respektlos nach dem berühmten Seehelden Don Juan de Austria genannt wurde und von Velazquez denn auch im richtigen Admiralskostüm mit allen Abzeichen und einer angedeuteten Seeschlacht im Hintergrunde abkonterfeit worden ist (S. 88). Andre aber sind einfache Kretins, bei deren Anblick im modernen Menschen Mitleid und Ekel miteinander streiten. Allein wir dürfen unsre Empfindungen nicht auf Velazquez übertragen. Nichts wäre falscher als ihn zu bedauern, daß er solche Gestalten im Auftrage des Königs malen mußte. Auch das Abscheulichste wird gemildert, wenn es uns zur Gewohnheit geworden ist. Und dann kannte es der Hofbeamte ja auch gar nicht anders, als daß ihm seine Themata von oben vorgeschrieben wurden. Aus dem Gegebenen, und wäre es das Niedrigste, das höchste Maß künstlerischer Schönheit zu ziehen, darin allein sah er seine Aufgabe. Ja vielleicht gehörten diese Narren- und Zwergbildnisse sogar zu seinen Lieblingsaufgaben. Immer und immer wieder das alternde Gesicht des Königs zu malen oder die aufgedonnerten Kleider der Prinzessinnen, dürfte jedenfalls nicht viel verlockender gewesen sein. Und wie mögen ihm dort die Wünsche der hohen Herrschaften in Auffassung und Haltung die Hände gebunden haben, wie schwer mag es ihm geworden sein, die nötigen Sitzungen zu erlangen! Hier dagegen hatte er zwar häßliche, aber charakteristische Modelle, und noch dazu solche, die geduldig stillhielten, ohne ihm in seine Malerei hineinzureden, und denen er so ganz den Stempel seiner künstlerischen Persönlichkeit aufprägen konnte, hier blühte ihm die vollste Freiheit. Das wunderbarste aber ist vielleicht, daß der Maler auch dem Beschauer seinen Standpunkt mitzuteilen gewußt hat. Man kann stundenlang im Prado vor diesen Figuren sitzen, ohne sich über sie als Personen auch nur einen Gedanken zu machen. Völlig losgelöst von allem logischen Denken, gibt man sich lediglich dem Genuß der Augen hin. Selbst bei den allerscheußlichsten. Was sind das Kind von Vallecas (S. 95), dieser Wasserkopf mit den blödsinnigen Augen, und der Bobo de Coria (S. 94)? Symphonien in Dunkelgrün und Grau. Bei dem Sebastian de Morra (S. 72) finden wir im eigentlichen Gegensatz zu seinem finsteren Gesicht einen heiteren Zusammenklang von Grün, Rot und Gold, der sich von einem schlichten graubraunen Hintergrunde abhebt. Beim Primo (S. 73) bewundert man die prachtvolle Behandlung des Schwarz inmitten der Landschaft und die Bravour, mit der mit ein paar Pinselstrichen die Folianten so hingesetzt sind, daß man beinahe in ihnen lesen zu können vermeint. Die köstlichste Farbenharmonie aber bietet von den Zwergenbildern zweifellos das Don Antonios des

Engländers (S. 89), von dem die grobe Berliner Kopie leider nur einen ganz unzureichenden Begriff gibt. In reichster flämischer Tracht steht der ernsthafte kleine Kerl neben der gewaltigen Hündin, die ihm fast bis an die Schultern reicht. Köstlich steht das rote goldverbrämte Wams zu ihrem weißundschwarzen Fell, und wahre Wunder breiter, saftiger und doch eleganter Malerei sind die Reiherfedern des Hutes und die Spitzenkrause. Von den nicht zwergenhaften „Truhanes“ haben wir den Pablillos und den Don Juan schon erwähnt. Ersterer gehört mit seinen einfachen schwarzen und grauen Tönen noch zur zweiten Periode des Meisters, dieser schließt sich in der Behandlung an den Antonio an. Wieder sind Schwarz und Rot die dominierenden Farben. Unserm Meister allgemein abgesprochen wird jetzt der Marchese del Borro des Berliner Museums, dieser köstliche Falstaff-Condottiere (S. 140). Endlich gehören in diesen Kreis die beiden sogenannten Philosophen, zerlumpte Straßenfiguren, denen man nach ihren Charaktereigenschaften die Namen Menippus und Aesopus beigelegt hatte (S. 90—93). Beide sind mit einem Nichts von Farbe gemalt, der eine steht in schwarzem Mantel und grauem Schlapphut, der andre in einem gelbbraunen schlafrockartigen Gewand vor der grauen Mauer. Beide können als Musterbeispiele einer breiten, souveränen Pinselführung gelten.

Ein paar Exemplare aus diesem grotesken Bestandteile des Madrider Hofstaates und darunter obendrein eins der häßlichsten von allen, die dicke Zwergin Mari Barbola, finden wir mit den lieblichsten Frauen- und Kindergestalten des Malers vereint auf dem Bilde, das von jeher als seine allerhöchste Leistung gefeiert worden ist, auf den „Ehrenfräulein“ oder Meninas (S. 101—105). Vor den Abbildungen ist man geneigt, dem andern großen Bilde aus seiner Spätzeit, den Spinnerinnen, den Preis zuzuerkennen, angesichts der Originale bleibt man auch nicht einen Augenblick darüber im Zweifel, daß den Meninas die Palme gebührt. Auf sie allein paßt der Ausspruch, daß alles andre Malerei, hier allein Leben sei. Aber sie sind nicht nur das schönste Werk unsers Meisters, sondern die schönste Darstellung der Wirklichkeit, die die gesamte Kunst hervorgebracht hat. Selbst die herrlichsten Rembrandt und Frans Hals dürfte man nicht daneben halten. Unvergeßlich wird jedem der erste Eindruck sein, den man beim Eintritt in den kleinen Raum neben dem großen Velazquez-Saale empfängt, wo es ganz allein Aufstellung gefunden hat. Niemals vielleicht ist in der bildenden Kunst ein solcher Grad der Illusion erreicht worden. Und doch ist von Augentäuschung im groben Sinne nicht die Rede, doch bleiben wir keinen Augenblick im Zweifel, daß wir vor einem Kunstwerke stehen.

Wie gern wüßten wir, wie der Gedanke zu diesem Bilde entstanden ist! Velazquez ist damit beschäftigt, das Doppelbildnis des Königspaares zu malen. Da kommt, wohl zur Unterhaltung der hohen Herrschaften, ihr Augapfel, ihr Töchterchen Margarita Maria, mit seinem Hofstaat ins Atelier. Hat der König diesen Moment zuerst als fruchtbar empfunden und den Maler darauf aufmerksam gemacht, daß hier der Stoff zu einem köstlichen Gemälde vorhanden sei, und hat dieser dann die Szene rekonstruiert? So wie sie dargestellt ist, hat sie Velazquez natürlich nicht sehen können. Der Beschauer steht auf dem Standpunkt des Königspaares, das jetzt an der gegenüberliegenden Wand in einem etwas trüben Spiegel erkennbar ist. In der Mitte sieht man das Prinzeßchen mit seinen Ehrenfräulein und Hofmeistern, rechts davon die Zwerge und eine mächtige Dogge, die von dem kleinen Nicolasito Pertusato einen Fußtritt erhält, links den Künstler mit seiner Staffelei. Personen, die sich vor jemandem verbeugen, der nicht vorhanden ist, ein Maler, der etwas malt, was man nicht sieht, man kann sich kaum etwas „Gestellteres“ ausdenken. Aber ganz unwillkürlich versetzen wir uns in die Rolle derer, vor denen sich die Szene einst abgespielt hat, und

so erscheint sie uns als das ungezwungenste und graziöseste Schauspiel von der Welt. Die plastische Rundung der Gestalten, ihr völliges Losgelöstsein vom Hintergrunde ist ein allgemeines Kennzeichen der dritten Manier unsers Meisters, hier wird diese Eigenschaft durch den bereits erwähnten Kunstgriff in der Beleuchtung, nämlich die zweite von hinten einfallende Lichtquelle, noch verstärkt. Ueber alle Maßen schön ist auch die Farbengebung. Grau ist wieder die Dominante, ein Grau, das vom silbrigen Hellgrau an die ganze Skala durchläuft. Dazu kommen Braun, Schwarz und zwei grüne Kleider, von denen das der Zwergin ins Bläuliche, das des einen Ehrenfräuleins ins Gelbliche spielt! Und endlich sind wie zur Aufmunterung dieser ziemlich kühlen Harmonie, aber sparsam und sehr fein abgestimmt, eine ganze Anzahl rote Flecken und Tupfen aufgetragen. Wir finden sie als Schleifen im Haar und auf dem Kleid der Prinzessin, dann auf dem Wams des Zwerges, auf der Palette und — als Ordensband — auf der Brust des Malers. Mit wunderbarem Gleichgewichtsgefühl, aber ohne jede aufdringliche Symmetrie sind diese Farben verteilt und gegeneinander abgewogen. Ihren Abschluß aber erhält die farbige Komposition erst in dem oberen Teil des Bildes, der zuerst unverhältnismäßig groß erscheint. Seine breiten Flächen, in denen die Farben leise auszuklingen scheinen, geben nicht nur dem Bilde die Weiträumigkeit, sondern verleihen auch den bewegten Gruppen die nötige Geschlossenheit.

Fassen die Meninas gewissermaßen nur Gestalten, die wir aus den Spätwerken des Künstlers schon zu kennen vermeinen, zu einer größeren Gruppe zusammen, so nehmen die „Spinnerinnen" (Las Hilanderas), die man auch „Vornehmer Besuch in der Teppichfabrik von Santa Isabel zu Madrid" nennen könnte, eine ganz einzigartige Stellung in seinem Werke ein (S. 108 u. 109). Noch einmal erinnert er sich der Werke, von denen er ausgegangen, noch einmal stellt er eine Szene aus dem Volksleben dar. Aber statt der Küchenstücke sehen wir ein dekoratives Gemälde größten Stils. Höchst kunstvoll sind zwei Räume auf ihm vereinigt, vorn ein Atelierraum, hinten der Ausstellungssaal der Fabrik. Um sich vor der Hitze und dem grellen Sonnenschein zu schützen, haben die Arbeiterinnen alle Vorgänge vorgezogen, so daß das Atelier in traulichem Dämmerlichte mit goldigen Reflexen gebadet ist. Die Farben sind dunkler, kräftiger, als man bei Velazquez gewohnt ist. Ein gesättigtes Grün zieht zuerst die Augen auf sich, zu ihm gesellt sich ein dunkles Braun. Die Komposition, in der ausnahmsweise die Diagonalen eine große Rolle spielen, ist nicht so ungezwungen wie auf dem andern Bilde, sondern mutet sogar etwas akademisch an. Seltsame Schwierigkeiten werden aufgesucht und in staunenswerter Weise gelöst: ein sich drehendes Rad wird mit seinen verschwimmenden Speichen so gemalt, daß geradezu eine optische Täuschung entsteht, ein Kopf ist gegen helles, von hinten einfallendes Licht gesetzt, so daß die Züge fast unkenntlich werden. Aus diesem Dämmerlichte aber hebt sich in leuchtender Schöne die herrlichste Frauengestalt heraus, die wir dem Pinsel des Meisters verdanken. Niemals ist ein weiblicher Nacken, niemals ein Arm so berückend gemalt worden wie bei diesem barfüßigen, nur mit einem Hemde und mit einem grünen Rock bekleideten Mädchen aus dem Volke. Gegenüber sitzt mit bis über das Knie entblößtem Bein eine alte Frau wie eine Parze, ein zweites reizendes Mädchen schiebt links von ihr den mächtigen Vorhang zurück und enthüllt so das anmutigste Bild. Hellster Sonnenschein flutet in den ein wenig erhöhten hinteren Raum, wo vornehme Frauen ein fertiges Werk betrachten. Alles ist hier in den lichtesten, duftigsten Farben gehalten, die nicht gemalt, sondern nur hingehaucht zu sein scheinen. Beim Nähertreten sieht man fast nur ein Mosaik leichter Farbenflecke, in der richtigen Entfernung aber tritt alles plastisch heraus. Was die modernen

Impressionisten im heißesten Ringen erstrebt und nur in ihren besten Werken erreicht haben, hier ist es wie spielend gelöst.

Auch einige Mythologien stammen aus dieser Zeit: der Mars (S. 98) und Merkur und Argus (S. 97) im Prado und die aus englischem Privatbesitz neuerdings in die Londoner Nationalgalerie gelangte liegende Venus (S. 96). Auch bei diesen Namen muß man jeden Gedanken an die antike Götterwelt beiseitelassen. Hätte Velazquez bei dem „Mars" wirklich seine Vorstellung von dem römischen Kriegsgott versinnlichen wollen, so müßte man ihn bedauern und könnte ihm jedenfalls krasse Unbildung vorwerfen. Aber schon der Umstand, daß das Bild in der Torre de la Parada zwischen den beiden Philosophen in der Nähe der Zwerge und Narren hing, beweist uns, daß dies unmöglich seine Absicht gewesen sein kann. Was wir vor uns sehen, ist ein gutgebauter Jahrmarktsbudenheld, der, wenn es verlangt wird, vor der gaffenden Menge für ein paar Groschen seine Muskeln spielen läßt. Vielleicht hat sich Velazquez so einen Menschen gekauft, um ihn abzukonterfeien, und ihm einen Helm aufgesetzt und ein Schwert auf den Schoß gelegt. Beim Bacchus und Vulkan hatte er ja ähnliches gemacht. Ja, es ist sogar möglich, daß der Muskelmensch bei seinen Kollegen den großartig klingenden Spitznamen geführt hat. Vergegenwärtigen wir uns dies, so verliert die Figur mit einem Schlage das Unsympathische, das ihr von fast allen Biographen unsers Meisters nachgesagt wird. Wir sehen dann nur noch einen männlichen Akt mit unübertrefflich gemalter Epidermis und bewundern den Glanz der Waffen und den aparten Akkord, den der kräftige Fleischton mit den blauen und karminroten Gewändern ergibt. Bei der „Venus" könnte man auch vermuten, daß der Name nur als Deckmarke für Schmugglerware dienen sollte. Denn einfach einen weiblichen Akt zu malen, hätte im damaligen Spanien für höchst unanständig gegolten. Diese Venus erinnert in nichts an das Renaissanceideal mit seinen vollen Formen. An seine Stelle tritt ein elastischer, geschmeidiger Körper mit fast überschlanker Taille, wie ihn die modernen Franzosen lieben. Höchst pikant ist diese Rückenansicht mit der im feinen Schwunge vom Fuß bis zur Schulter gehenden Hauptlinie, nicht minder der Kontrast des schwarzen Tuches und des Purpurvorhangs zu der schimmernd weißen Gestalt. Das Gesicht des Modells gewahren wir nur in dem Spiegel, den ihm ein kleiner Amor vorhält: das freundliche, aber nicht sonderlich schöne Gesicht eines jungen Mädchens aus dem Volke. „Merkur und Argus" bildete ursprünglich das Gegenstück zu einem verschollenen Gemälde Apollo und Marsyas. Die Gestalten des vom Schlafe überwältigten Hüters der Jo und des wie ein Indianer auf dem Kriegspfade herankriechenden Gottes sind in Dämmerung gehüllt, während sich der Kopf der Kuh scharf von dem noch etwas erhellten Abendhimmel abzeichnet.

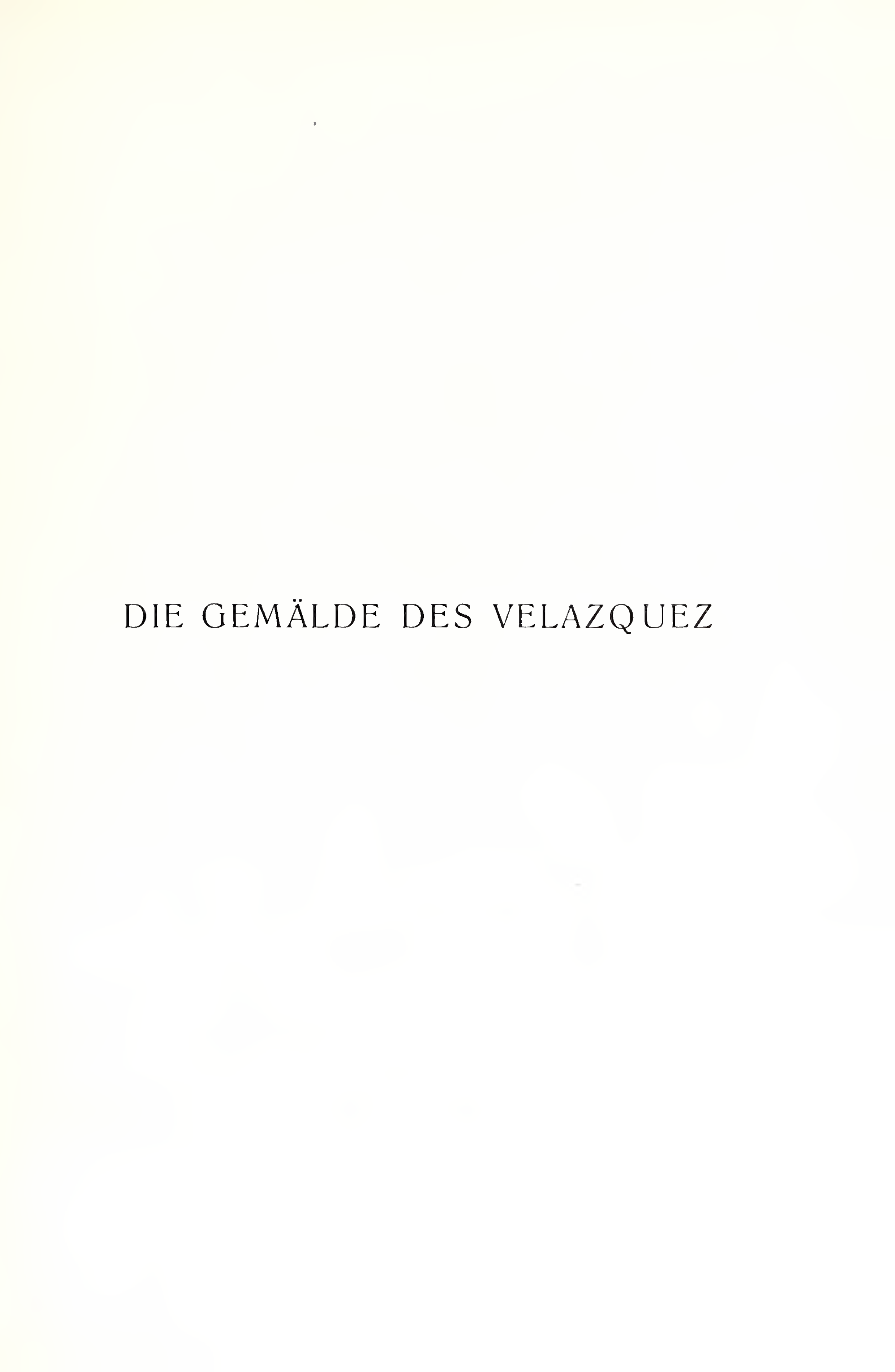
In seiner letzten Zeit hat Velazquez auch noch zwei religiöse Bilder gemalt. Die Krönung Mariä (S. 86 u. 87) wirkt mehr noch im Original im Prado als in den Wiedergaben ein wenig befremdlich, zumal da sie so ganz aus dem Lebenswerke des Meisters herauszufallen scheint. Zeremoniell streng geschlossen ist die Komposition, streng der Ueberlieferung entsprechend sind die Gewänder und Attribute der drei himmlischen Personen und die Erscheinung des Heiligen Geistes über ihnen. Ganz eigentümlich aber ist die Farbengebung, diese Zusammenstellung von Violett, Blau und Karminrot, die früher noch mehr überrascht hat als heute, wo wir durch Degas und andre an ähnliche gewöhnt worden sind. Zu dieser Idealisierung scheinen dann die Gestalten selbst nicht ganz zu passen. Typische Idealgestalten zu schaffen ist unsers Meisters Sache nicht gewesen. Er nahm Modelle, die ihm für seinen Vorwurf geeignet schienen, einen ehrwürdigen Greis, auf dessen Gesicht ein mühevolles Leben seine Spuren aufgedrückt hat, einen ernsten Mann mit etwas leidendem Ausdruck, dessen herabfallende

Locke an den früher von ihm gemalten Gekreuzigten erinnert, und ein Mädchen aus dem Volke von herber Anmut, dem er aber im Gesichtsausdruck und in den Gesten der Hände eine hohe Würde zu geben wußte. Ganz genrehaft sind dann wieder die Englein zu ihren Füßen. Es ist ein Bild, in das man sich erst hineinsehen muß, das man dann aber lieber und lieber gewinnt.

Das andre Werk, die Heiligen Antonius und Paulus (S. 119), ist ein unendlich stimmungsvolles Legendenidyll. Nach alter Weise sind mehrere Szenen darauf vereinigt, im Vordergrunde der Besuch des Abtes Antonius bei dem frommen hundertdreizehnjährigen Einsiedler, der täglich durch einen von Gott gesandten Raben gespeist wurde, im Hintergrunde die Erlebnisse des ersteren auf seiner Reise, links im Mittelgrunde die Bestattung des Einsiedlers, dem die Löwen in der Wüste die letzte Ruhestätte graben. Gottvertrauen, Güte und Weisheit hat der Künstler in den beiden ehrwürdigen Gestalten wundervoll zu verkörpern gewußt, das schönste aber ist, wie er sie mit der herrlichen Landschaft verschmolzen hat, die klassische Stilisierung mit treuster Naturbeobachtung vereint. Auch hier wird man wieder an Corot erinnert. Auch dieser liebte, wenigstens in seiner mittleren Periode, die Zusammenstellung von efeuumrankten Bäumen und bräunlichen Felsen, an denen vorbei der Blick in eine bläuliche Ferne gleitet. Kein andres Bild unsers Meisters erzählt so viel von seinem inneren Wesen wie dieses, das zugleich seine schönste Landschaft ist. Der es gemalt hat, muß ein vornehmer und gütiger Mensch gewesen sein. Vielleicht ist es sein letztes Werk gewesen.

Am 7. Juni 1660, ein Jahr nach dem Abschlusse des Pyrenäen-Friedens, fand auf der kleinen Insel des Bidassoaflusses die berühmte Zusammenkunft zwischen den Königen von Frankreich und Spanien statt, bei der Philipp IV. seine Tochter Maria Theresia Ludwig XIV. als Unterpfand des Friedens zur Gemahlin gab. Den außerordentlichen Aufregungen und Strapazen, die diese Reise und ihre umfassenden Vorbereitungen verursachten, war der alternde Schloßmarschall nicht mehr gewachsen. Wenige Wochen nach seiner Rückkehr wurde Velazquez von einem bösartigen Wechselfieber ergriffen, dem er schon nach sechs Tagen, am 6. August 1660, erlag, „alle in großer Trauer zurücklassend, und nicht am wenigsten Seine Majestät, die, als das Leben in Gefahr schwebte, zu verstehen gegeben hatte, wie sehr sie ihn lieb und wert hielt“.





DIE GEMÄLDE DES VELAZQUEZ

Abkürzungen – Abbreviations – Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Alle Bilder von Velazquez sind auf Leinwand gemalt
All the pictures by Velazquez are painted on canvas
Tous les tableaux de Velazquez sont peints sur toile

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are meters
Les mesures sont indiquées en mètres

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 175)
= see the „Erläuterungen" (p. 175)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 175)



*Petersburg, Eremitage

H. 1,83, B. 1,16

Das Frühstück

The breakfast

Le déjeuner



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum H. 0,87, B. 1,10

Musikanten

Three musicians Trois musiciens



*London, Apsley House (Herzog von Wellington) H. 0,645, B. 1,04

Zwei junge Männer bei der Mahlzeit

Um 1618–1620

Two young men dining

Deux jeunes hommes prenant un repas



*Richmond, Sir Frederick Cook

H. 0,99, B. 1,28

Die alte Köchin

Um 1620

Old woman frying eggs

La vieille cuisinière



*London, Nationalgalerie

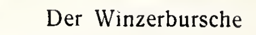
H. 0,59, B. 1,02

Christus im Hause der Martha

Um 1620

Christ in Martha's house

Le Christ dans la maison de Marthe

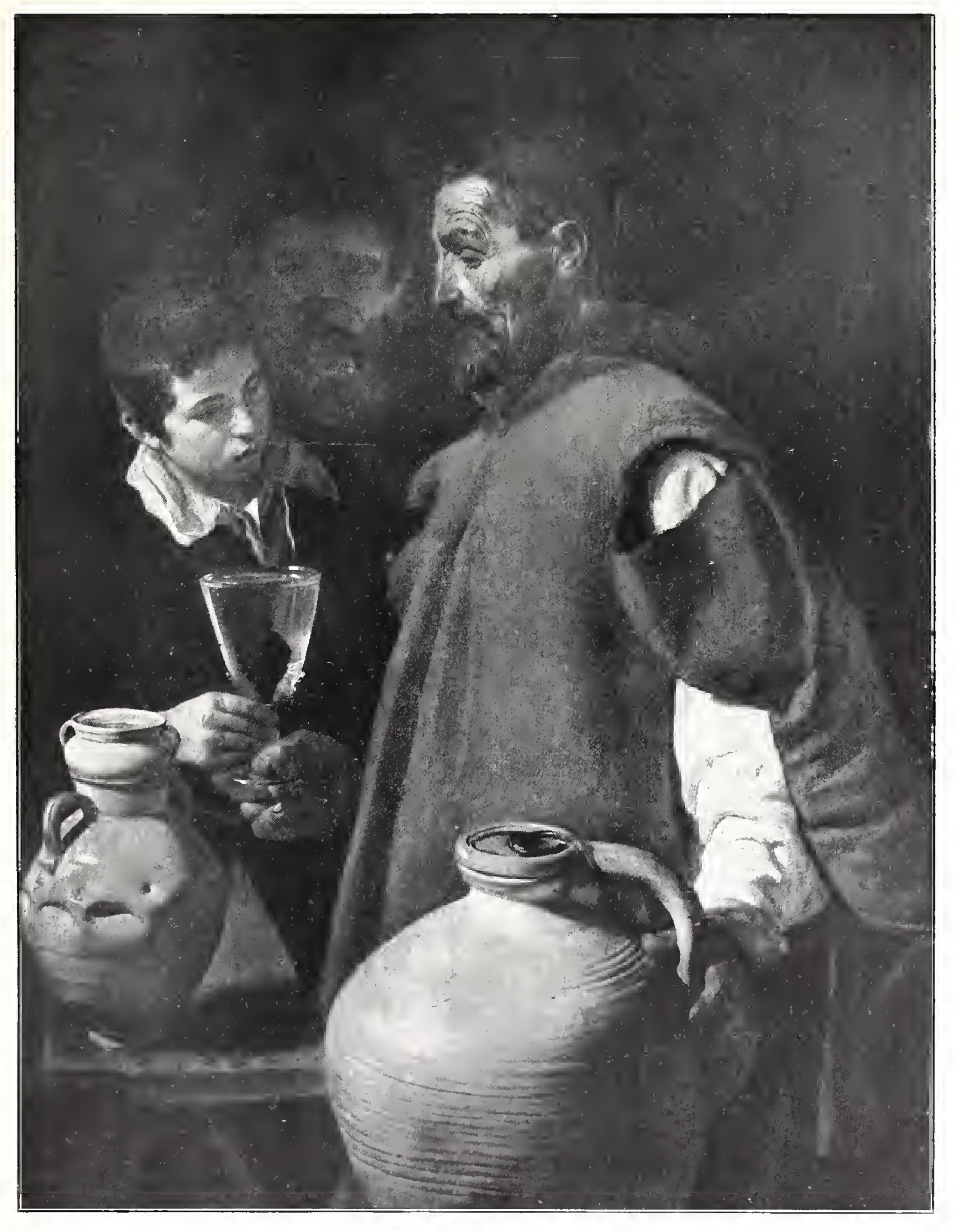


* London, M. Knoedler and Co. H. 0,725, B. 1,045

Der Winzerbursche

The vintager

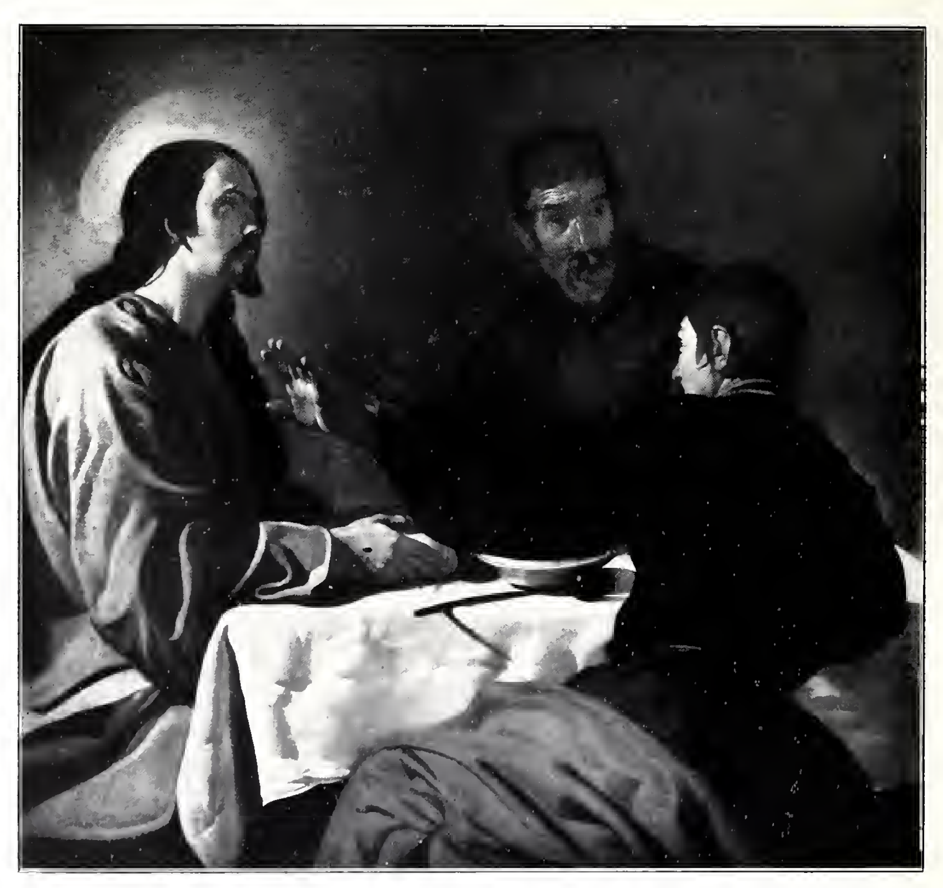
Le vendangeur



London, Apsley House (Herzog von Wellington) H. 1,065, B. 0,82

Der Wasserverkäufer von Sevilla

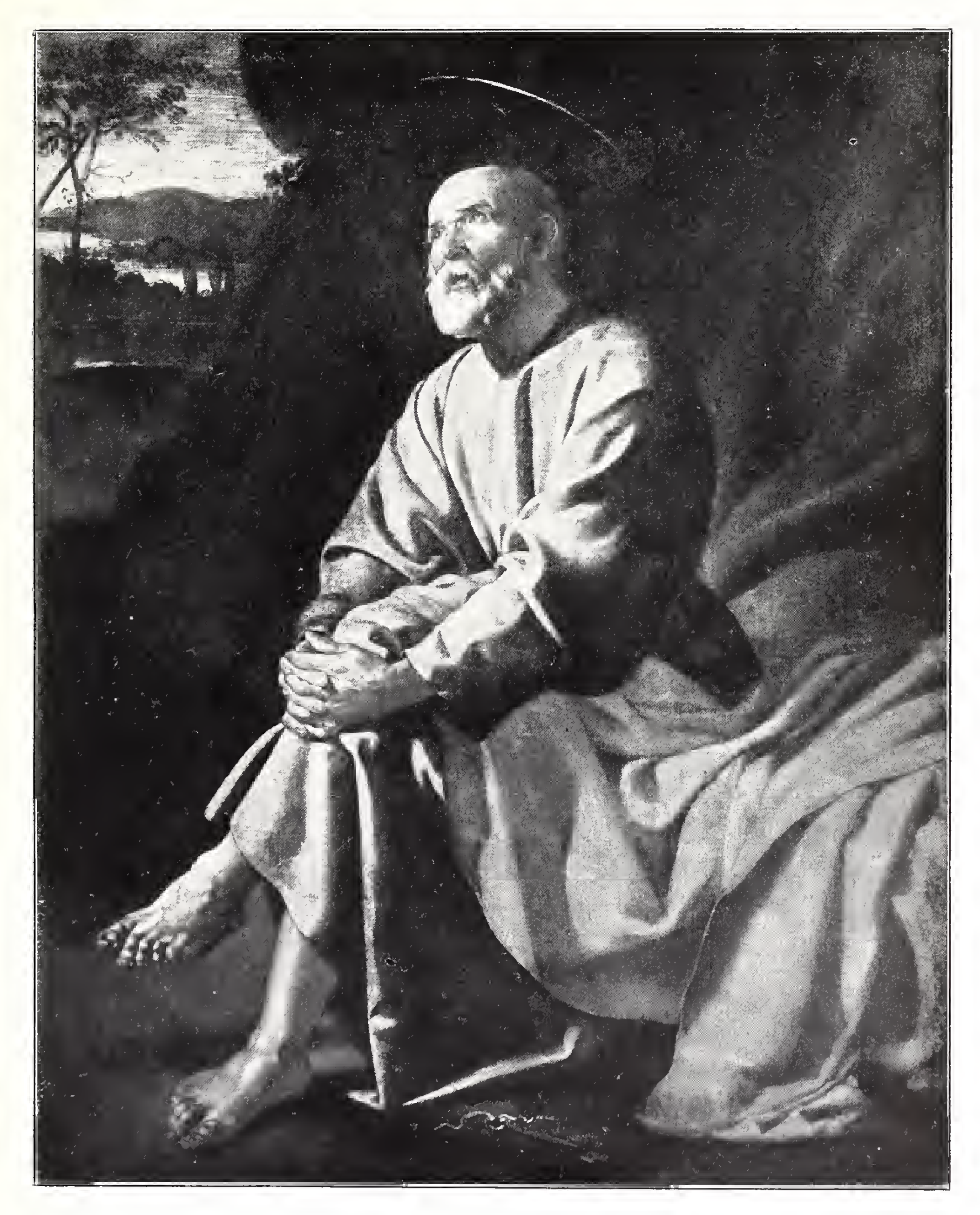
The water-carrier Um 1618—1620 Le vendeur d'eau



* Zürich, Don Manuel de Soto H. 1,25, B. 1,40

Christus und die Jünger in Emmaus

Christ and the pilgrims of Emmaus Um 1618—1620 Le Christ et les pèlerins d'Emmaüs



*Madrid, Don Aureliano de Beruete — H. 1,31, B. 1,055

Der heilige Petrus
Um 1618—1620

St. Peter — Saint Pierre



*Sevilla, Erzbischöflicher Palast

Die Madonna reicht dem heiligen Ildefonso das Messgewand

The Virgin delivering the chasuble to St. Ildefonso

Um 1618—1620

La Vierge rendant la chasuble à Saint Ildefonse



* Madrid, Prado-Museum H. 2,03, B. 1,25

Die Anbetung der Könige

The magi adoring Christ 1619 L'adoration des rois



Madrid, Prado-Museum — H. 0,40, B. 0,36

Bildnis eines Mannes
Um 1618—1620

A man's portrait — Portrait d'homme



*Rouen, Museum

H. 0,99, B. 0,82

Bildnis eines Mannes
(Der sogenannte Geograph)
Um 1623—1625

A man's portrait

Portrait d'homme



* Madrid, Prado-Museum H. 0,57, B. 0,44

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., king of Spain Um 1623 Philippe IV, roi d'Espagne



* Madrid, Prado-Museum H. 2,01, B. 1,02

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., king of Spain Um 1623—1624 Philippe IV, roi d'Espagne



* Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,25

Der Infant Don Carlos

The infant Don Carlos Um 1626 L'infant Don Carlos



London, George Lindsay Holford

H. 2,16, B. 1,295

Der Herzog von Olivares

The duke of Olivares

Um 1623—1624

Le duc d'Olivarès



München, Alte Pinakothek — H. 0,89, B. 0,68

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1626—1628 — Portrait d'un jeune homme



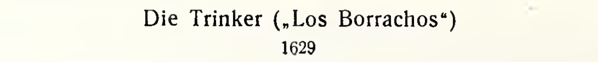
* Madrid, Prado-Museum

H. 0,62, B. 0,50

Bildnis einer Dame
Um 1629

Portrait of a lady

Portrait d'une dame



* Madrid, Prado-Museum

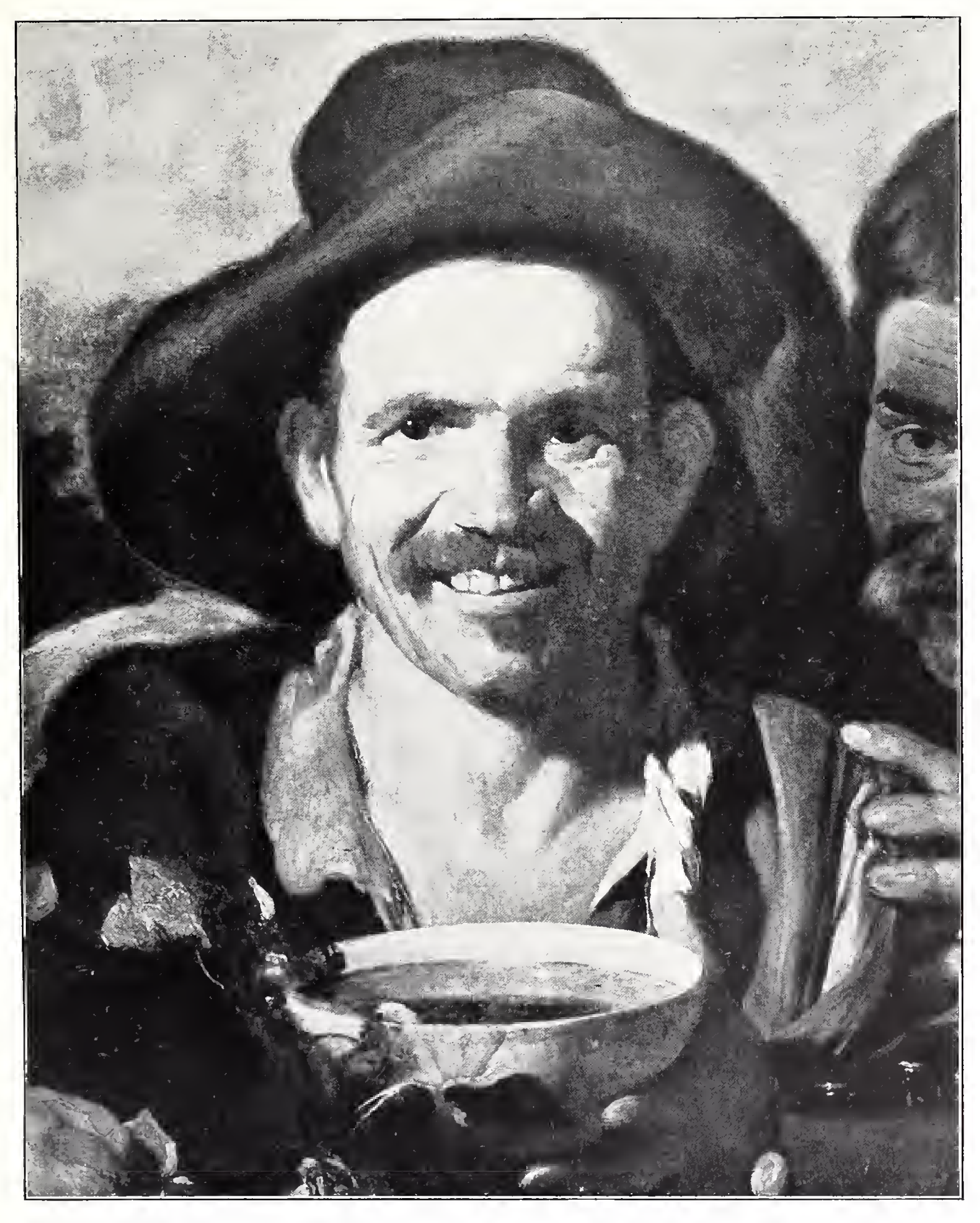
H. 1,65, B. 2,25

Die Trinker („Los Borrachos“)

1629

The drinkers

Les buveurs



Madrid, Prado-Museum

Die Trinker („Los Borrachos")
(Ausschnitt)
1629

The drinkers
(Detail)

Les buveurs
(Détail)



* Madrid, Prado-Museum H. 0,46, B. 0,40

Aus der Villa Medici in Rom

1630

View from the villa Medici at Rome

Vue prise dans la villa Médicis à Rome



* Madrid, Prado-Museum H. 0,44, B. 0,40

Aus der Villa Medici in Rom
1630

View from the villa Medici at Rome

Vue prise dans la villa Médicis à Rome



*Escorial — H. 2,23, B. 2,50

Jakob erhält den blutigen Rock Josephs

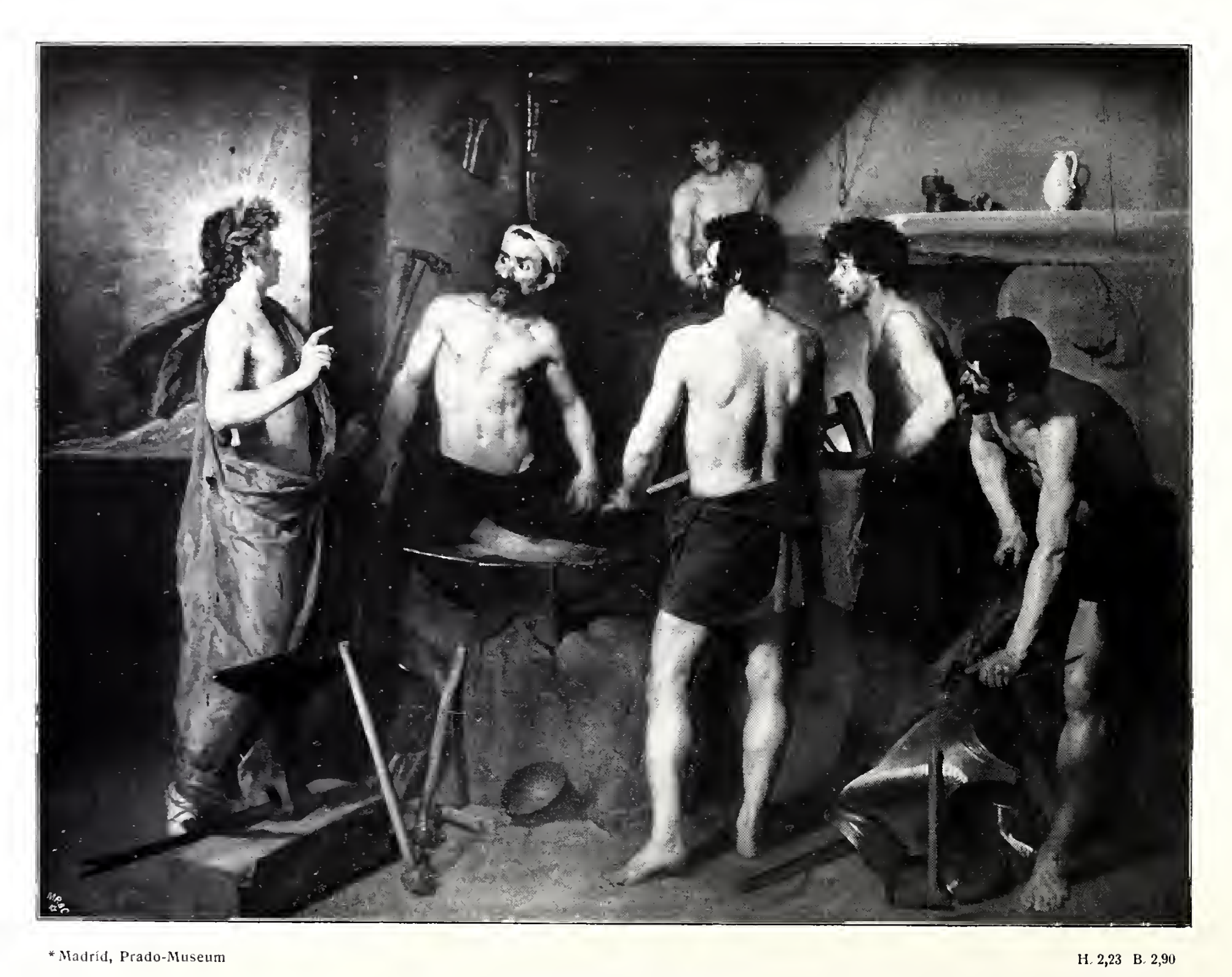
Jacob receiving the bloody coat of Joseph — 1630 — Jacob recevant la tunique ensanglantée de Joseph



Escorial

Jakob erhält den blutigen Rock Josephs
(Ausschnitt)

Jacob receiving the bloody coat of Joseph (Detail) — 1630 — Jacob recevant la tunique ensanglantée de Joseph (Détail)



* Madrid, Prado-Museum

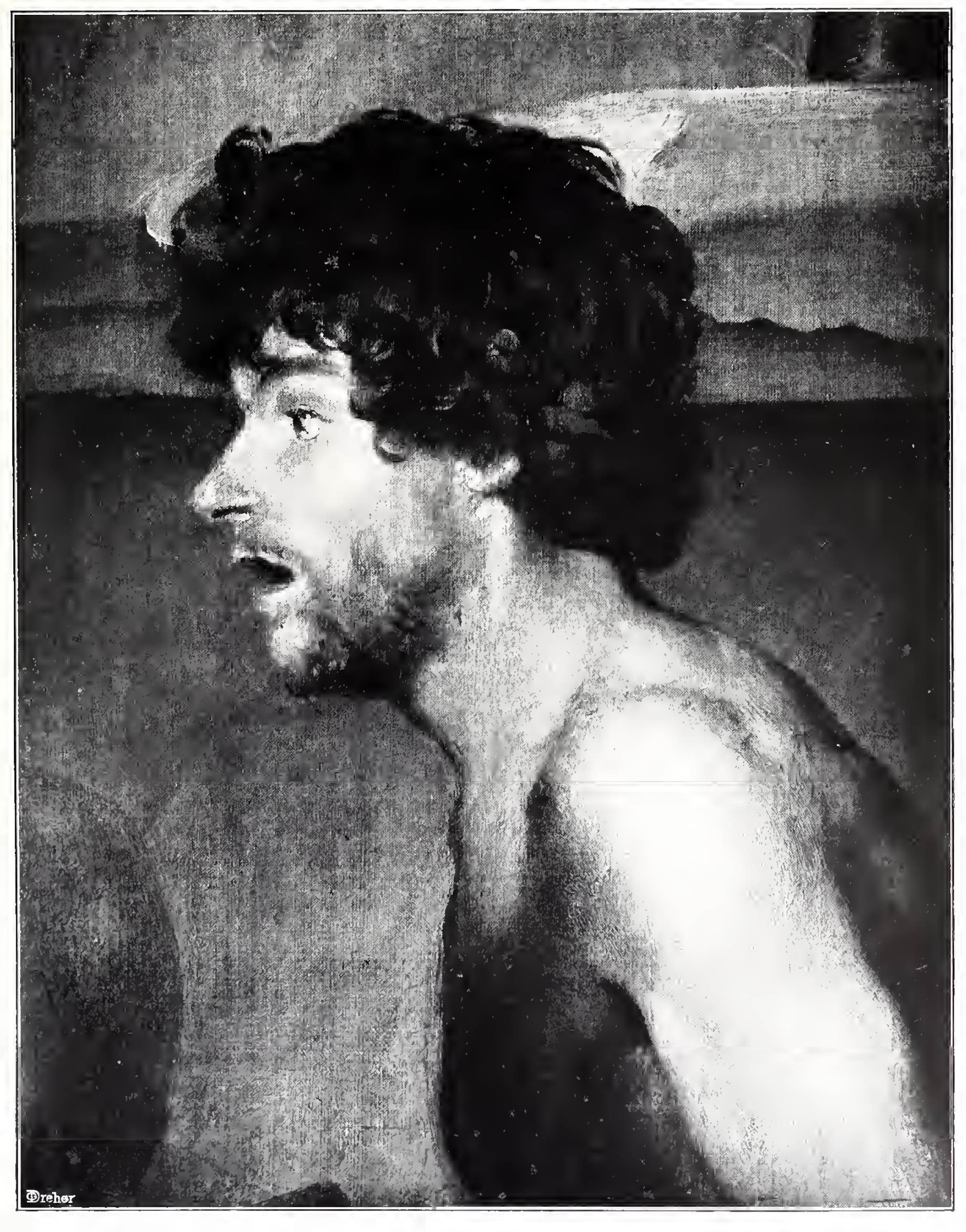
H. 2,23 B. 2,90

Die Schmiede des Vulkan

The forge of Vulcan

1630

La forge de Vulcain



Madrid, Prado-Museum

Die Schmiede des Vulkan
(Ausschnitt)
1630

The forge of Vulcan
(Detail)

La forge de Vulcain
(Détail)



*Madrid, Prado-Museum H. 0,58, B. 0,44

Die Infantin Maria, Königin von Ungarn

The infanta Mary, queen of Hungary 1630 L'infante Marie, reine de Hongrie



* London, Nationalgalerie H. 1,98, B. 1,12

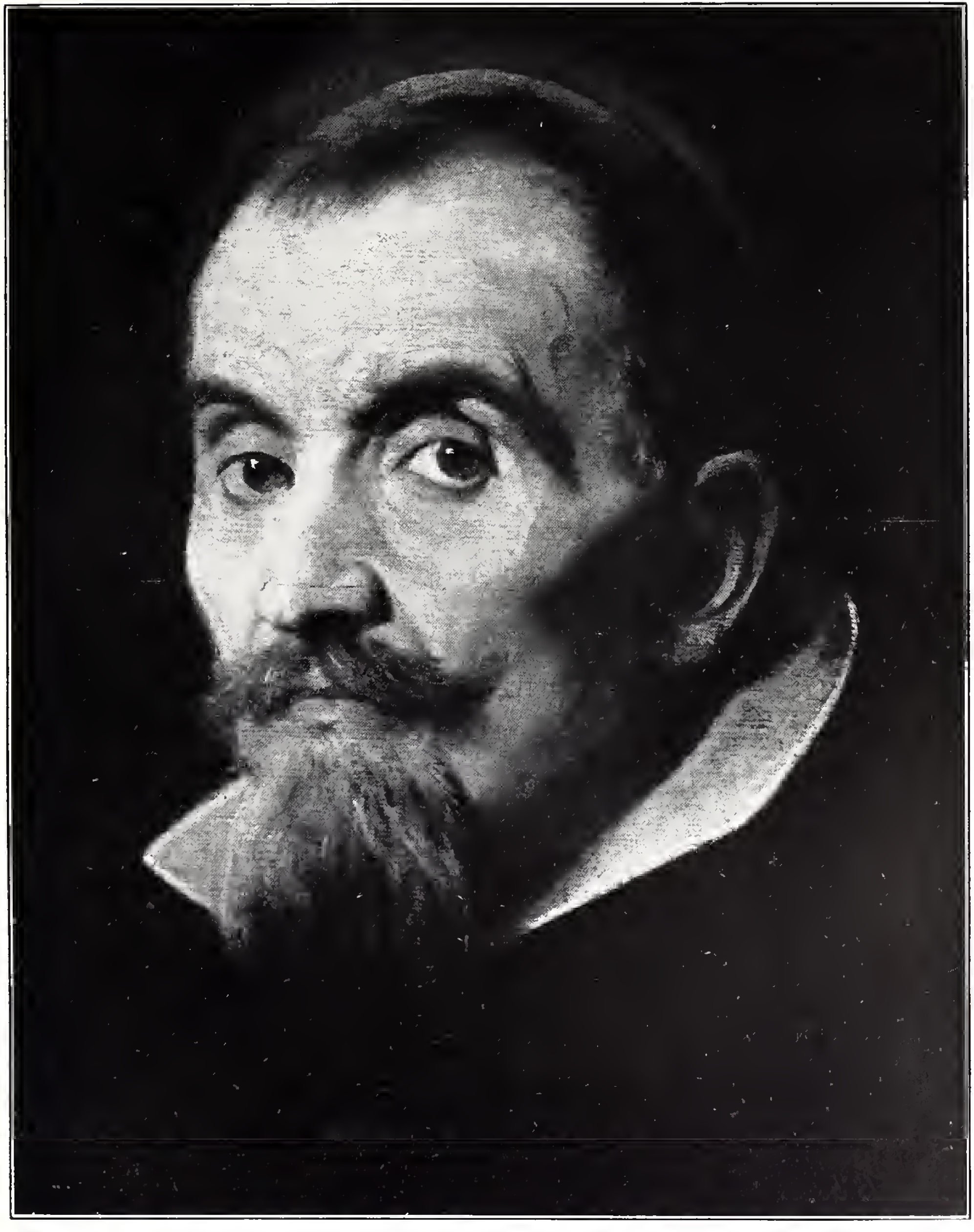
Philipp IV.

Philip IV. Um 1631 Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum H. 2,065, B. 1,145

Don Diego del Corral
1631—1632



Madrid, Prado-Museum

Don Diego del Corral
(Ausschnitt)
1631—1632

The head of Don Diego del Corral
(Detail of the preceding picture)

La tête de Don Diego del Corral
(Détail du tableau précédent)



Boston, Museum of Fine Arts

H. 1,40, B. 0,81

Prinz Baltasar Carlos und sein Zwerg

1631

The prince Balthazar Carlos and his dwarf

Le prince Baltasar Carlos et son nain



*London, Wallace-Galerie H. 1,17, B. 0,955

Prinz Baltasar Carlos

The prince Balthazar Carlos 1631 Le prince Baltasar Carlos



* Wien, Hofmuseum H. 1,26, B. 0,84

Philipp IV.
1632

Philip IV. Philippe IV



* Wien, Hofmuseum

H. 1,30, B. 1,00

Isabella von Bourbon, erste Gemahlin Philipps IV.

1632

Isabel of Bourbon, first wife of Philip IV.

Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV



Madrid, Prado-Museum H. 3,13, B. 2,39

Der Herzog von Olivares

The duke of Olivares — Um 1631—1635 — Le duc d'Olivarès

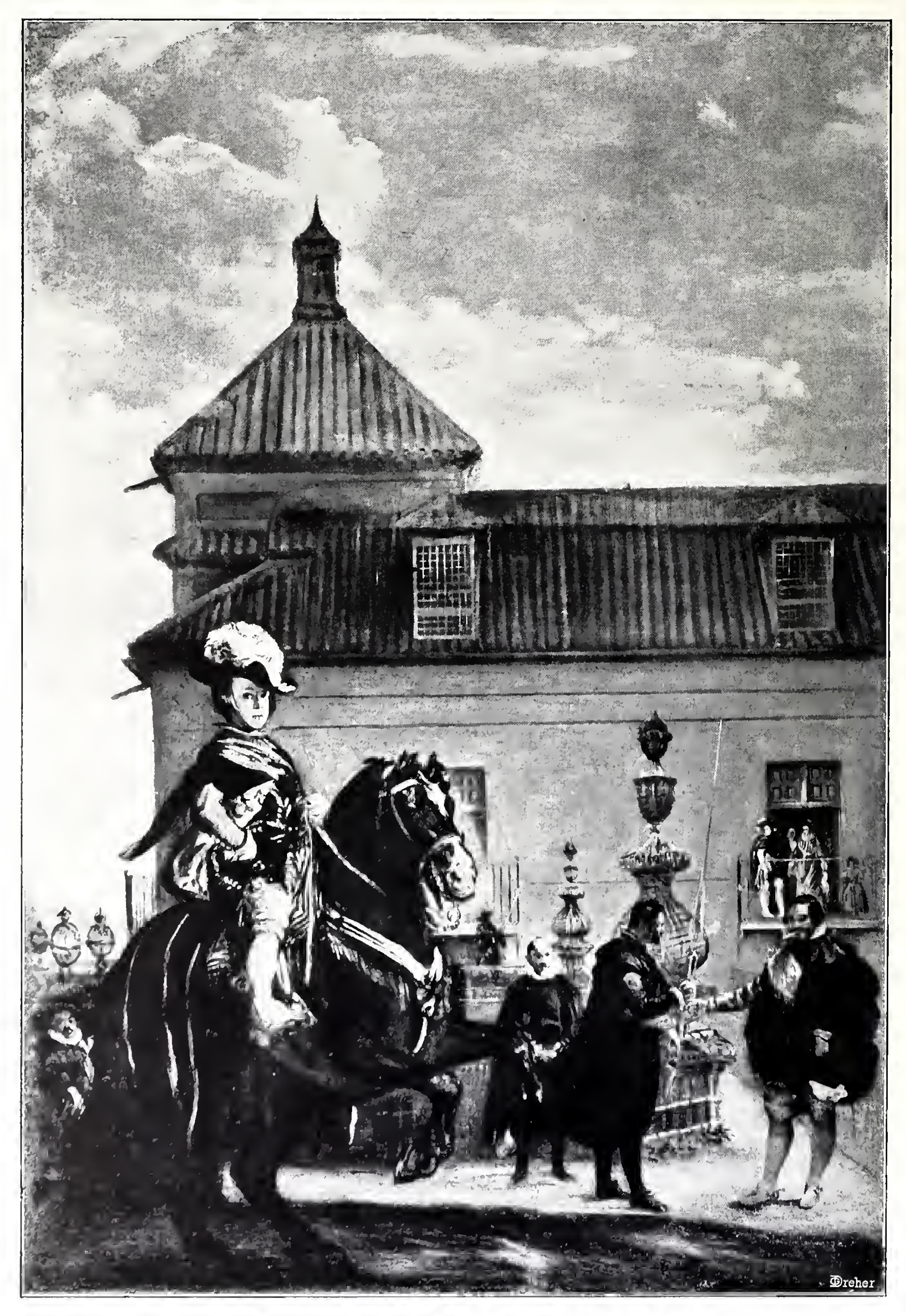


Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,73

Prinz Baltasar Carlos
Um 1635—1636

The prince Balthazar Carlos

Le prince Baltasar Carlos



London, Grosvenor House (Herzog von Westminster) H. 2,075, B. 1,425

Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule
Um 1635
The prince Balthazar Carlos in the riding school Le prince Baltasar Carlos dans l'école d'équitation



* London, Wallace-Galerie H. 1,285, B. 1,00

Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule

Um 1635

The prince Balthazar Carlos in the riding school — Le prince Baltasar Carlos dans l'école d'équitation



* Madrid, Prado-Museum H. 3,01, B. 3,14

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., king of Spain Um 1635 Philippe IV, roi d'Espagne



* Madrid, Prado-Museum H. 3,01, B. 3,14

Isabella von Bourbon, die erste Gemahlin Philipps IV.
Um 1638—1640

Isabel of Bourbon, first wife of Philip IV. Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum H. 3,00, B. 3,14

Philipp III., König von Spanien

Philip III., king of Spain Um 1635 Philippe III, roi d'Espagne



* Madrid, Prado-Museum H. 2,97, B. 3,00

Margarete von Oesterreich, Gemahlin Philipps III.
Um 1635

Margaret of Austria, wife of Philip III. Marguerite d'Autriche, épouse de Philippe III



Madrid, Prado-Museum H. 1,91, B. 1,26

Philipp IV. im Jagdkostüm

Philip IV. in hunting-suit — Um 1635 — Philippe IV en costume de chasse



*Madrid, Prado-Museum H. 1,91, B. 1,26

Der Infant Don Ferdinand von Oesterreich

Um 1635

The infant Don Ferdinand of Austria L'infant Don Ferdinand d'Autriche



Madrid, Prado-Museum H. 1,91, B. 1,03

Prinz Baltasar Carlos als Jäger

Um 1635

The prince Balthazar Carlos as hunter | Le prince Baltasar Carlos en chasseur



* Madrid, Prado-Museum — H. 3,07, B. 3,67

Die Uebergabe von Breda („Las Lanzas“)

The surrender of Breda — Um 1635—1640 — La reddition de Bréda

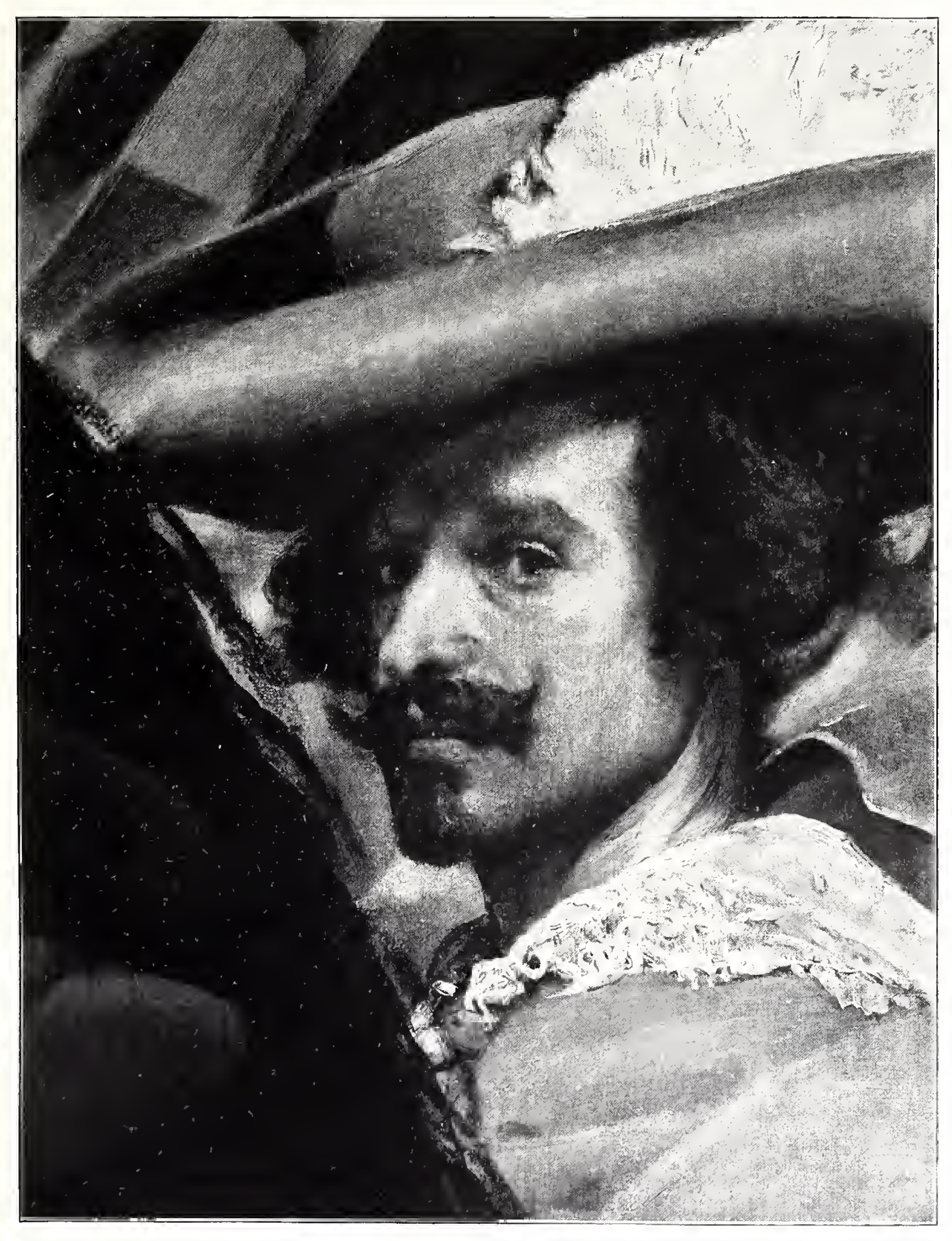


Madrid, Prado-Museum

Justin von Nassau und Spinola
(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda")
Um 1635—1640

(Detail of „The surrender of Breda")

(Détail de „La reddition de Bréda")



Madrid, Prado-Museum

Selbstbildnis des Velazquez
(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda")

Portrait of the painter himself
(Detail of „The surrender of Breda")

Um 1635—1640

Portrait de l'artiste lui-même
(Détail de „La reddition de Bréda")



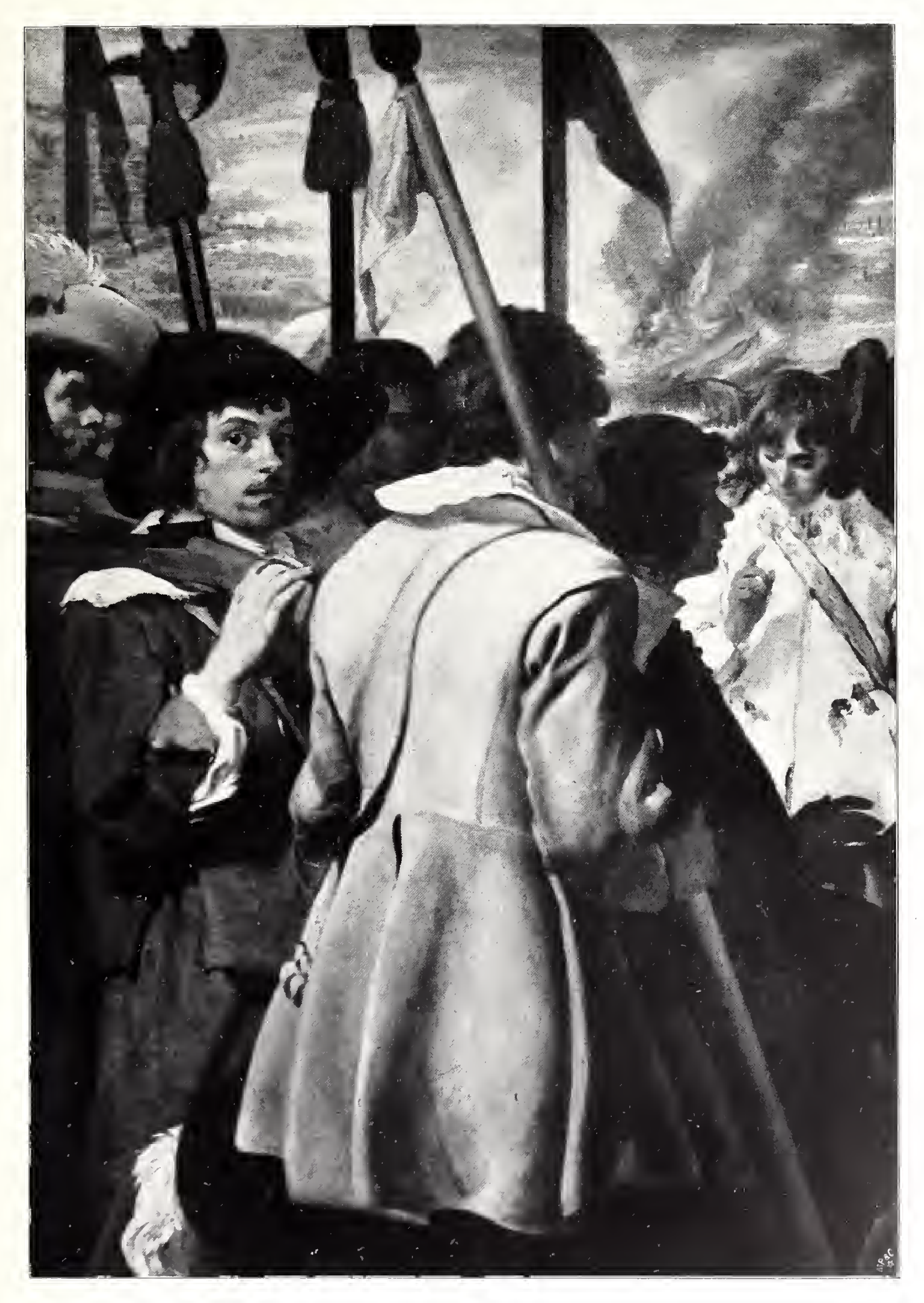
Madrid, Prado-Museum

Gruppe der Spanier
(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda")

Group of the Spaniards
(Detail of „The surrender of Breda")

Um 1635—1640

Le groupe des Espagnols
(Détail de „La reddition de Bréda")



Madrid, Prado-Museum

Gruppe der Holländer

(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda“)

Group of the Dutchmen
(Detail of „The surrender of Breda“)

Um 1635—1640

Le groupe des Hollandais
(Détail de „La reddition de Bréda“)



* Madrid, Prado-Museum — H. 2,48, B. 1,69

Christus am Kreuz
1638 oder 1639

Christ on the cross

Le Christ en croix



*London, Nationalgalerie

H. 1,61, B. 2,035

Christus an der Säule

Zwischen 1631 und 1640

Christ at the column

Le Christ à la colonne



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum H. 1,20, B. 0,99

Bildnis einer Dame

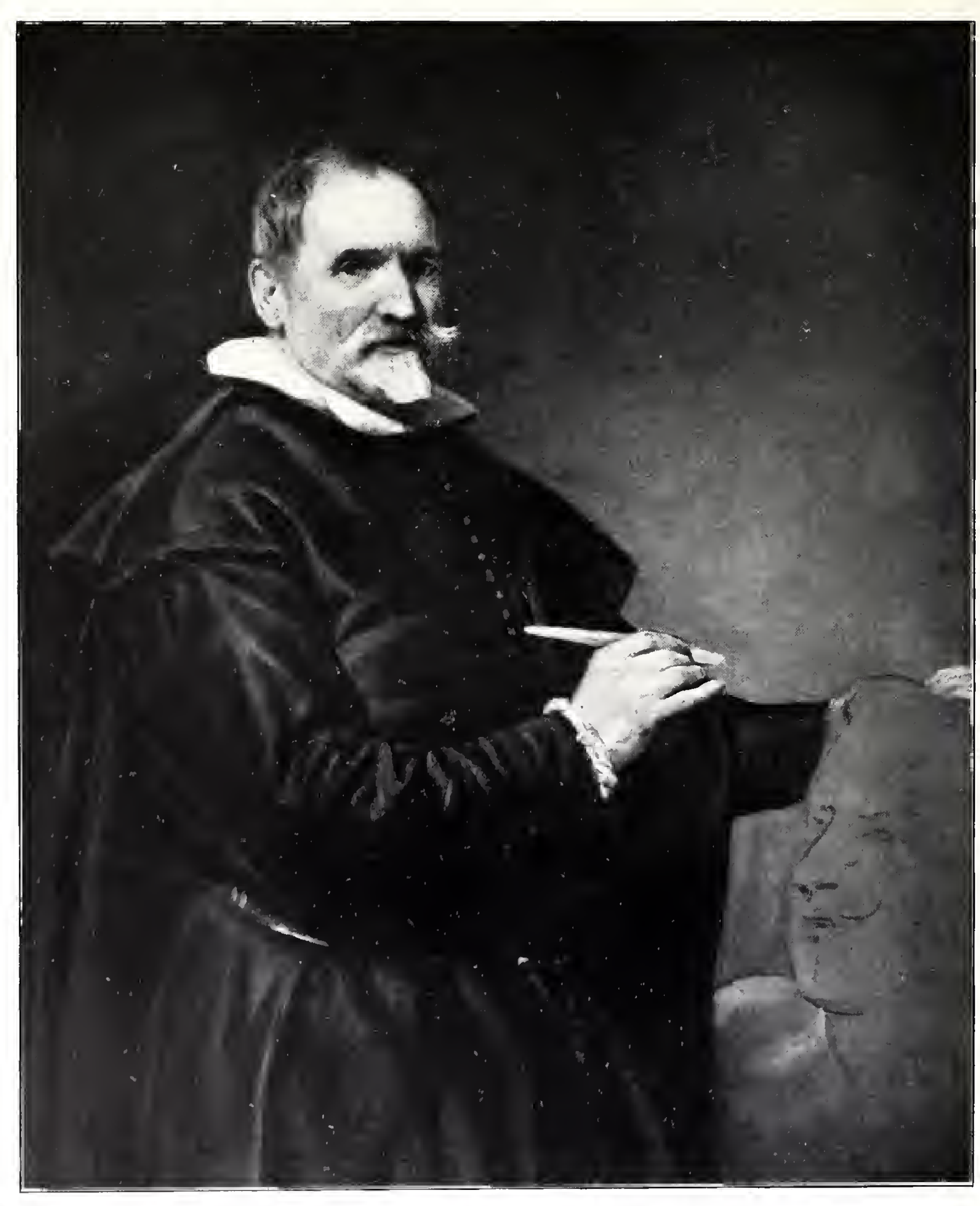
Portrait of a lady Um 1635—1640 Portrait d'une dame



London, Apsley House (Herzog von Wellington) H. 0,76, B. 0,645

Bildnis eines Mannes

A man's portrait Um 1635—1640 Portrait d'homme



* Madrid, Prado-Museum H. 1,09, B. 0,87

Der Bildhauer Martinez Montañes

Portrait of the sculptor Martinez Montañes 1636 Portrait du sculpteur Martinez Montañes



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie H. 1,08, B. 0,895

Der Oberjägermeister Juan Mateos
Um 1635—1640

Juan Mateos, master of the hunt of Philip IV. Juan Mateos, premier arquebusier du roi



* Modena, Galerie H. 0,68, B. 0,51

Francesco II. von Este, Herzog von Modena

Francis II. of Este, duke of Modena 1638 François II d'Este, duc de Modène



* Madrid, Prado-Museum H. 1,09, B. 0,88

Don Antonio Alonso Pimentel (?)

The so-called portrait of Don Antonio Alonso Pimentel

Um 1640

Le portrait prétendu de Don Antonio Alonso Pimentel

London, Nationalgalerie

H. 1,88, B. 3,125

Philipp IV. auf der Saujagd
Um 1638—1639

Philip IV. hunting the wild boar

Philippe IV à la chasse au sanglier



Wien, Hofmuseum — H. 1,28, B. 1,00

Prinz Baltasar Carlos

The prince Balthazar Carlos — Um 1639 — Le prince Baltasar Carlos



London, Buckingham-Palast H. 2,11, B. 1,10

Prinz Baltasar Carlos

The prince Balthazar Carlos 1639 Le prince Baltasar Carlos



* Haag, Mauritshuis H. 1,48, B. 1,11

Prinz Baltasar Carlos

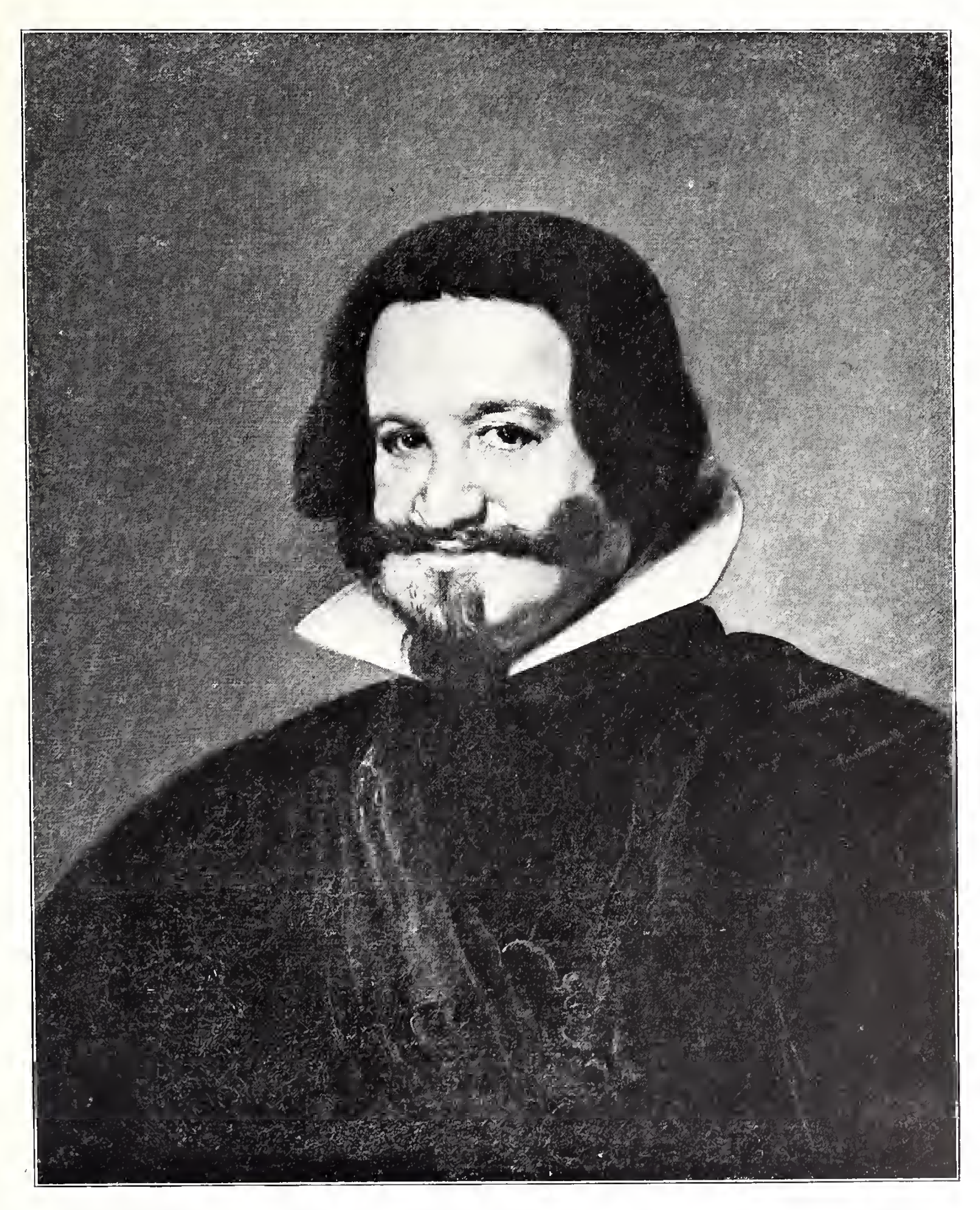
The prince Balthazar Carlos Um 1639 Le prince Baltasar Carlos



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie H. 0,655, B. 0,56

Bildnis eines Mannes

A man's portrait Zwischen 1640—1650 Portrait d'homme



*Petersburg, Eremitage

H. 0,68, B. 0,55

Der Herzog von Olivares

The duke of Olivares

Um 1640—1643

Le duc d'Olivarès



* Dulwich, College Gallery H. 1,282, B. 0,96

Philipp IV.

Philip IV. 1644 Philippe IV



* London, Wallace-Galerie

H. 0,928, B. 0,685

Die Dame mit dem Fächer

The lady with the fan

Um 1645

La dame à l'éventail



*Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut H. 0,64, B. 0,48

Kardinal Borja
Um 1645



* New York, Spanish Society

Kardinal Pamphili
Zwischen 1644 und 1647



Paris, Sammlung † Rud. Kann — H. 0,545, B. 0,445

Bildnis eines jungen Mädchens

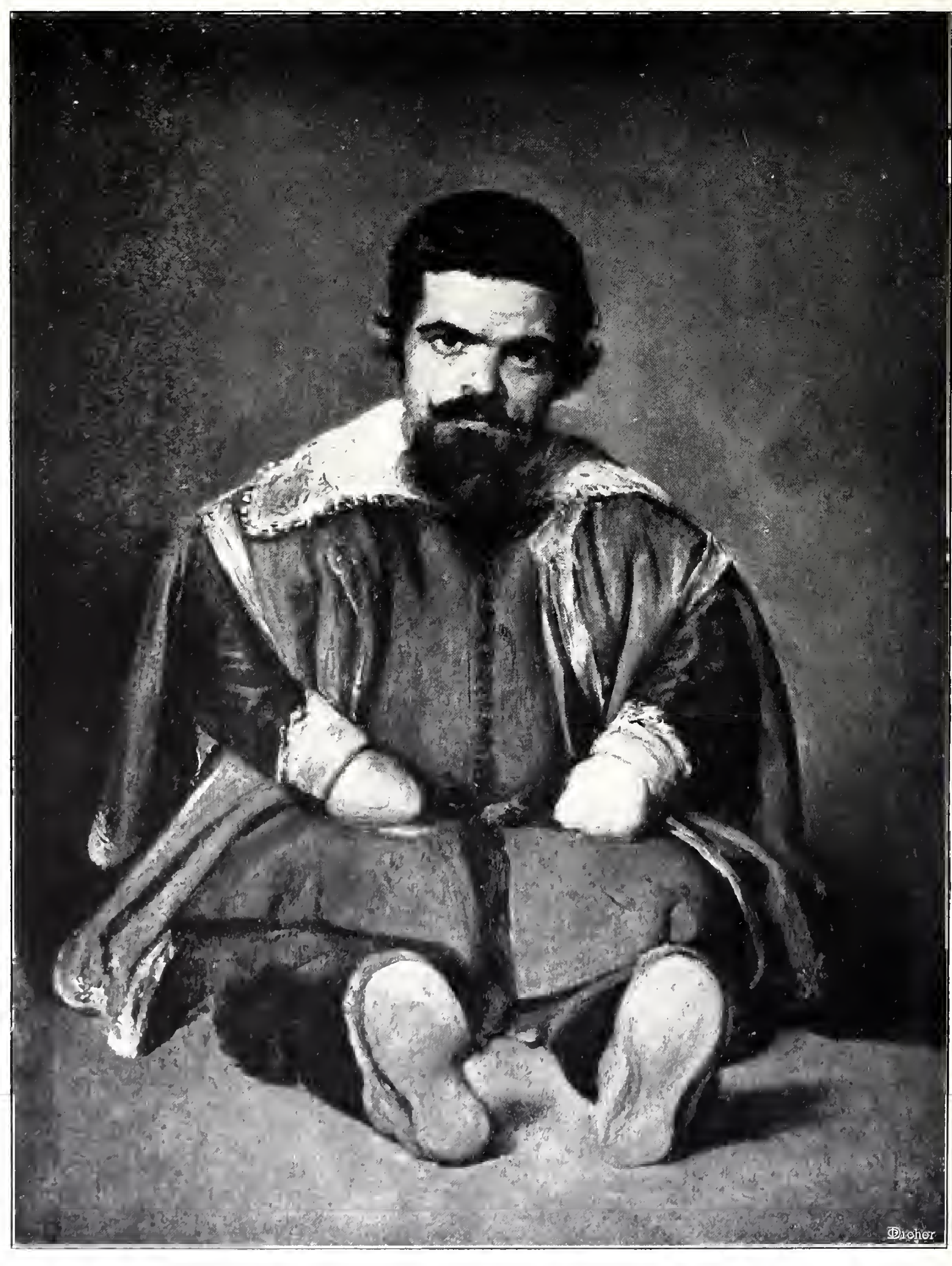
Portrait of a young girl — Um 1645 — Portrait de jeune fille



Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,23

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.
(Pablillos de Valladolid)
Um 1640—1650

Portrait of a buffoon of Philip IV. Portrait d'un bouffon de Philippe IV



Madrid, Prado-Museum

H. 1,06, B. 0,81

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.

(Sebastian de Morra)

Portrait of a dwarf of Philip IV. Um 1643—1649 Portrait d'un nain de Philippe IV

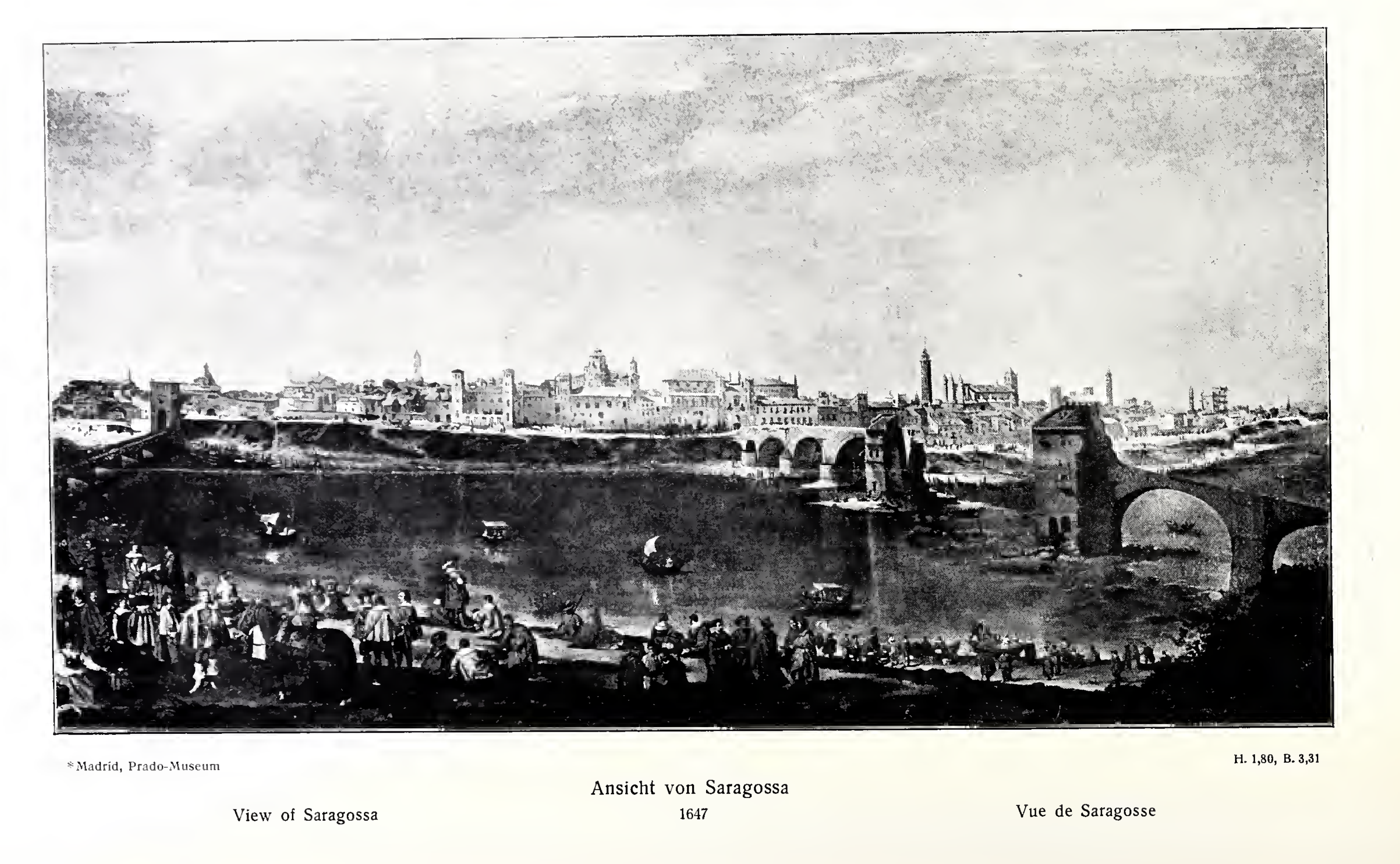


*Madrid, Prado-Museum H. 1,07, B. 0,82

Bildnis eines Zwerges Phlipps IV.

(El primo)

Portrait of a dwarf of Philip IV. 1644 Portrait d'un nain de Philippe IV



*Madrid, Prado-Museum

H. 1,80, B. 3,31

Ansicht von Saragossa

1647

View of Saragossa

Vue de Saragosse



Madrid, Prado-Museum

Ansicht von Saragossa (Ausschnitt)

View of Saragossa (Detail)

1647

Vue de Saragosse (Détail)



Madrid, Prado-Museum

Ansicht von Saragossa (Ausschnitt)

View of Saragossa (Detail) — 1647 — Vue de Saragosse (Détail)



Madrid, Prado-Museum

Ansicht von Saragossa (Ausschnitt)

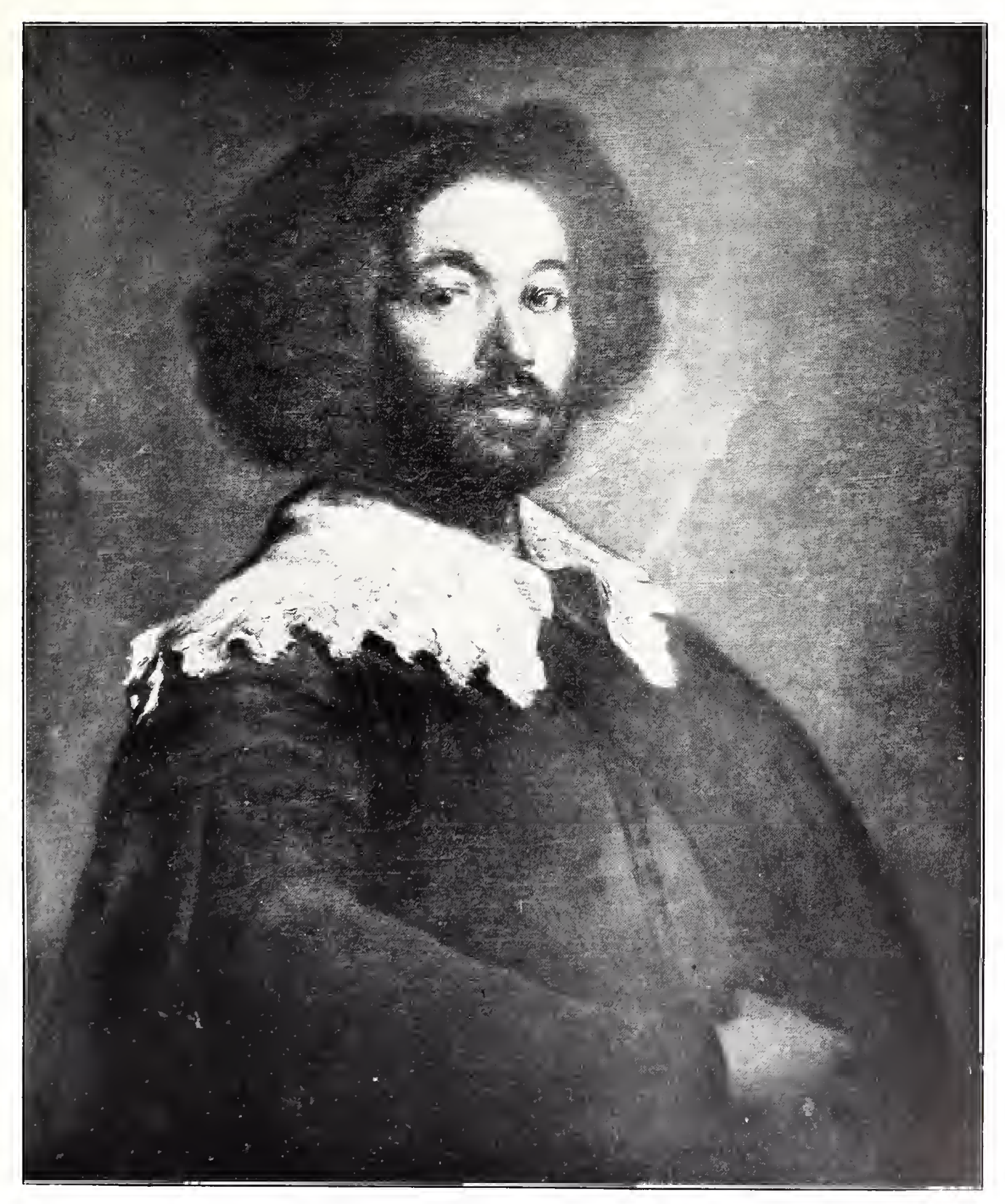
View of Saragossa (Detail) 1647 Vue de Saragosse (Détail)



* Valencia, Academia de Bellas Artes — H. 0,455, B. 0,38

Selbstbildnis

Portrait of the painter himself — Um 1650 — Portrait du peintre lui-même



*Castle Howard, Earl of Carlisle H. 0,76, B. 0,635

Juan de Pareja
1650



* Rom, Palazzo Doria H. 1,40, B. 1,20

Papst Innozenz X.

The pope Innocent X. 1650 Le pape Innocent X



Rom, Palazzo Doria

Papst Innozenz X.
(Ausschnitt)
1650

The pope Innocent X
(Detail of the preceding picture)

Le pape Innocent X
(Détail du tableau précédent)



St. Petersburg, Eremitage

H. 0,49, B. 0,41

Papst Innozenz X.

The pope Innocent X. 1650 Le pape Innocent X



* Wien, Hofmuseum H. 1,27, B. 0,89

Maria Anna von Oesterreich, zweite Gemahlin Philipps IV. (?)

Mary Ann of Austria, second wife of Philip IV. (?)

Um 1651

Marie-Anne d'Autriche, seconde femme de Philippe IV (?)



Paris, Louvre H. 0,75, B. 0,61

Maria Anna von Oesterreich (?)

Mary Ann of Austria (?) Um 1651 Marie-Anne d'Autriche (?)



* Nordamerika, Privatbesitz

Maria Anna von Oesterreich (?)

Mary Ann of Austria (?)

Marie-Anne d'Autriche (?)



* Madrid, Prado-Museum H. 1,76, B. 1,31

Die Krönung der María

The coronation of the Virgin Um 1651–1655 Le couronnement de la Vierge



Madrid, Prado-Museum

Die Krönung der Maria
(Ausschnitt)
Um 1651—1655

The coronation of the Virgin
(Detail)

Le couronnement de la Vierge
(Détail)



* Madrid, Prado-Museum H. 2,10, B. 1,23

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.
(Don Juan de Austria)

Portrait of a buffoon of Philip IV. Um 1651—1660 Portrait d'un bouffon de Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum H. 1,42, B. 1,07

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.
(Don Antonio el Ingles)

Portrait of a dwarf of Philip IV. Um 1651—1660 Portrait d'un nain de Philippe IV



Madrid, Prado-Museum H. 1,79, B. 0,94

Menippus

Menippus Um 1651—1660 Ménippe



Madrid, Prado-Museum

Menippus
(Ausschnitt)

The head of Menippus
(Detail of the preceding picture)

La tête de Ménippe
(Détail du tableau précédent)



Madrid, Prado-Museum

Aesop
(Ausschnitt)

The head of Aesopus
(Detail of the accompanying picture)

La tête d'Esope
(Détail du tableau ci-contre)



* Madrid, Prado-Museum H. 1,97, B. 0,94

Aesop

Aesopus Um 1651—1660 Esope



Madrid, Prado-Museum H. 1,03, B. 0,83

Der Idiot von Coria
(„El Bobo de Coriá“)
Um 1651—1660

The idiot of Coria

L'idiot de Coria



* Madrid, Prado-Museum H. 1,07, B. 0,83

Das Kind von Vallecas

The boy of Vallecas 1651—1660 L'enfant de Vallecas



*London, Nationalgalerie — H. 1,23, B. 1,75

Venus mit dem Spiegel und Cupido

Venus with the mirror and Cupid — Um 1655 — Vénus se mirant et Cupidon



Madrid, Prado-Museum

H. 1,27, B. 2,48

Merkur und Argus

Um 1655

Mercury and Argus

Mercure et Argus



Madrid, Prado-Museum H. 1,79, B. 0,95

Mars

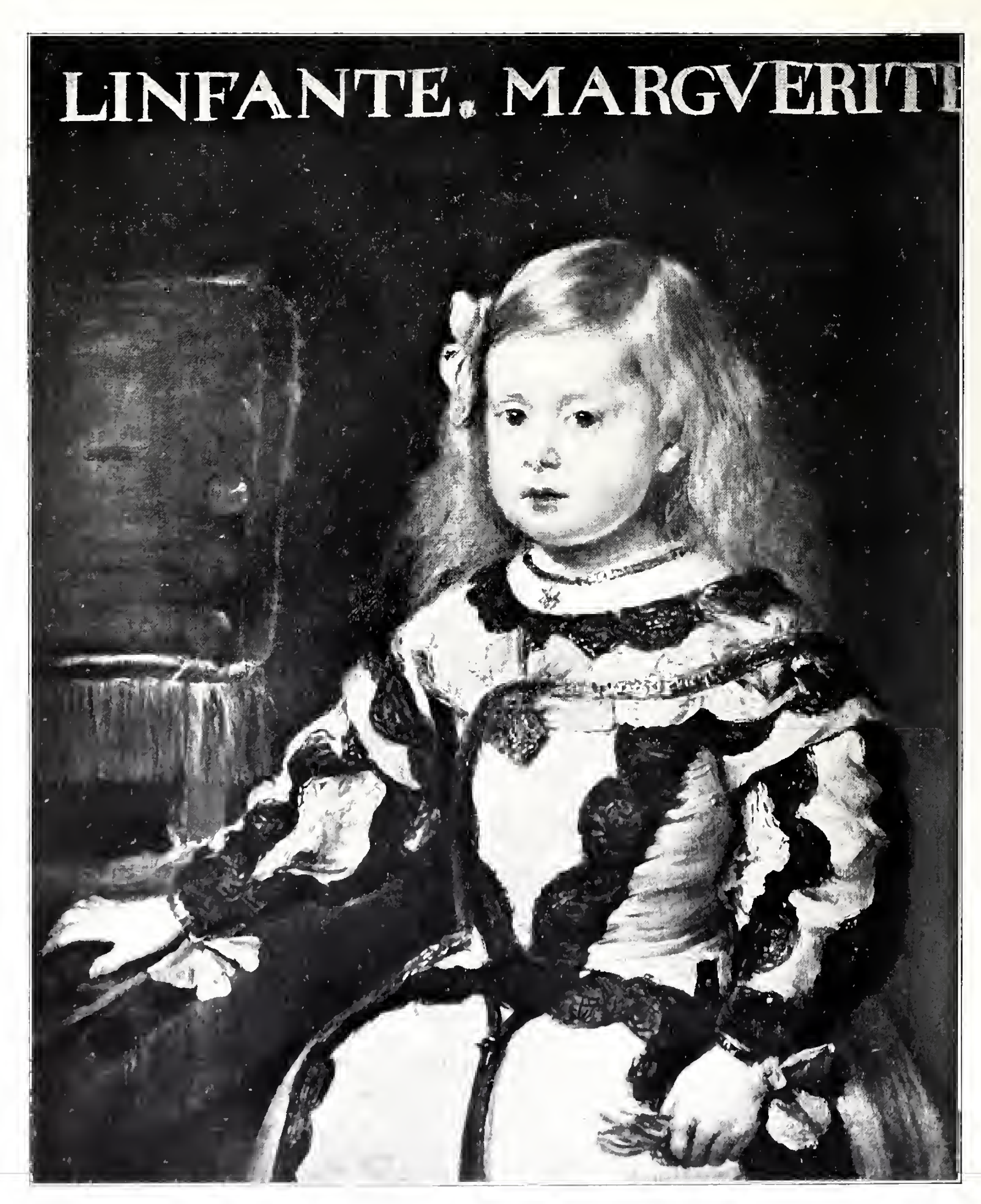
Um 1655—1658



*Wien, Hofmuseum H. 1,28, B. 1,00

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret Um 1655 L'infante Marguerite



Paris, Louvre H. 0,70, B. 0,59

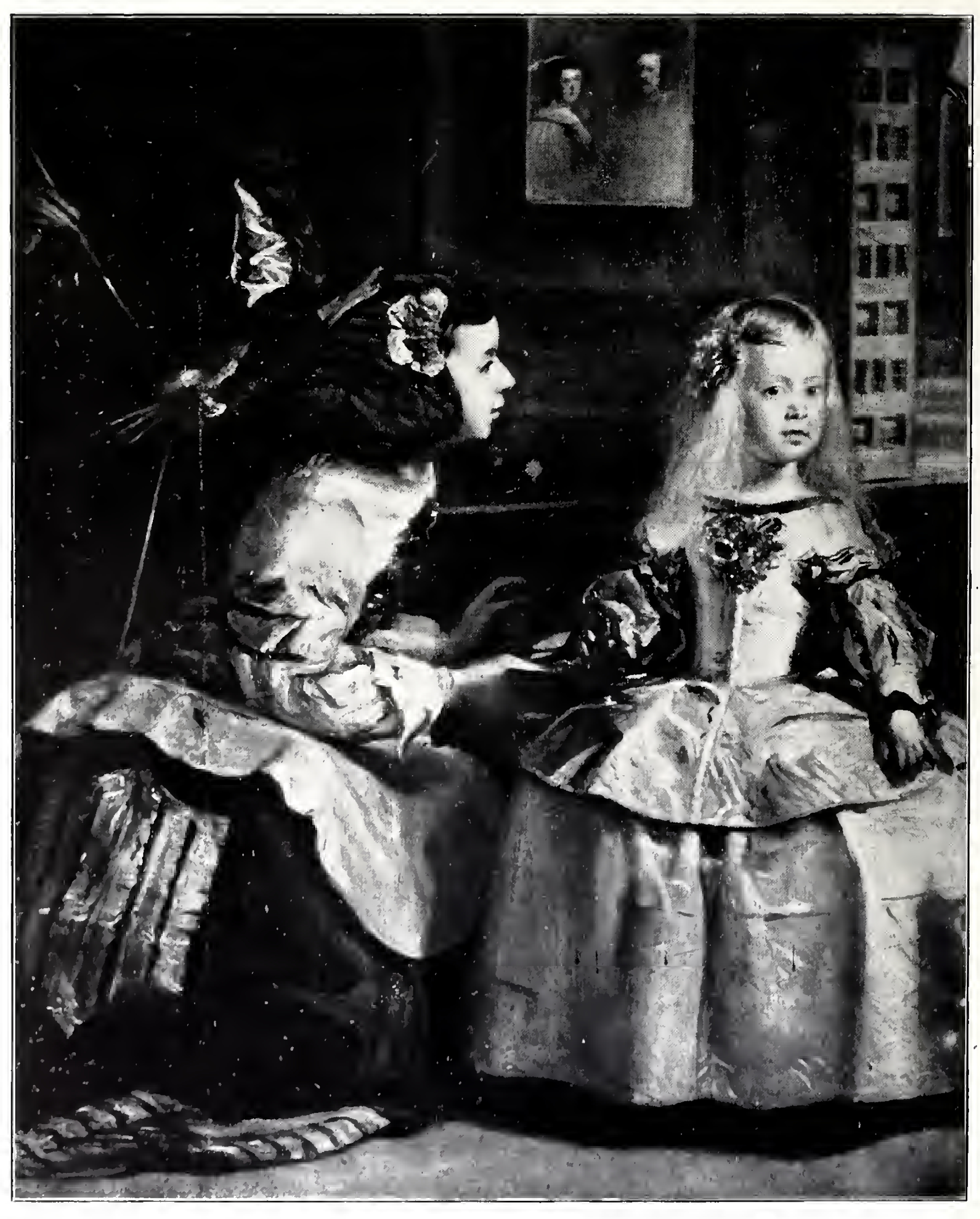
Die Infantin Margarete

The infanta Margaret Um 1656 L'infante Marguerite



* Madrid, Prado-Museum H. 3,18, B. 2,76

Las Meninas
1656



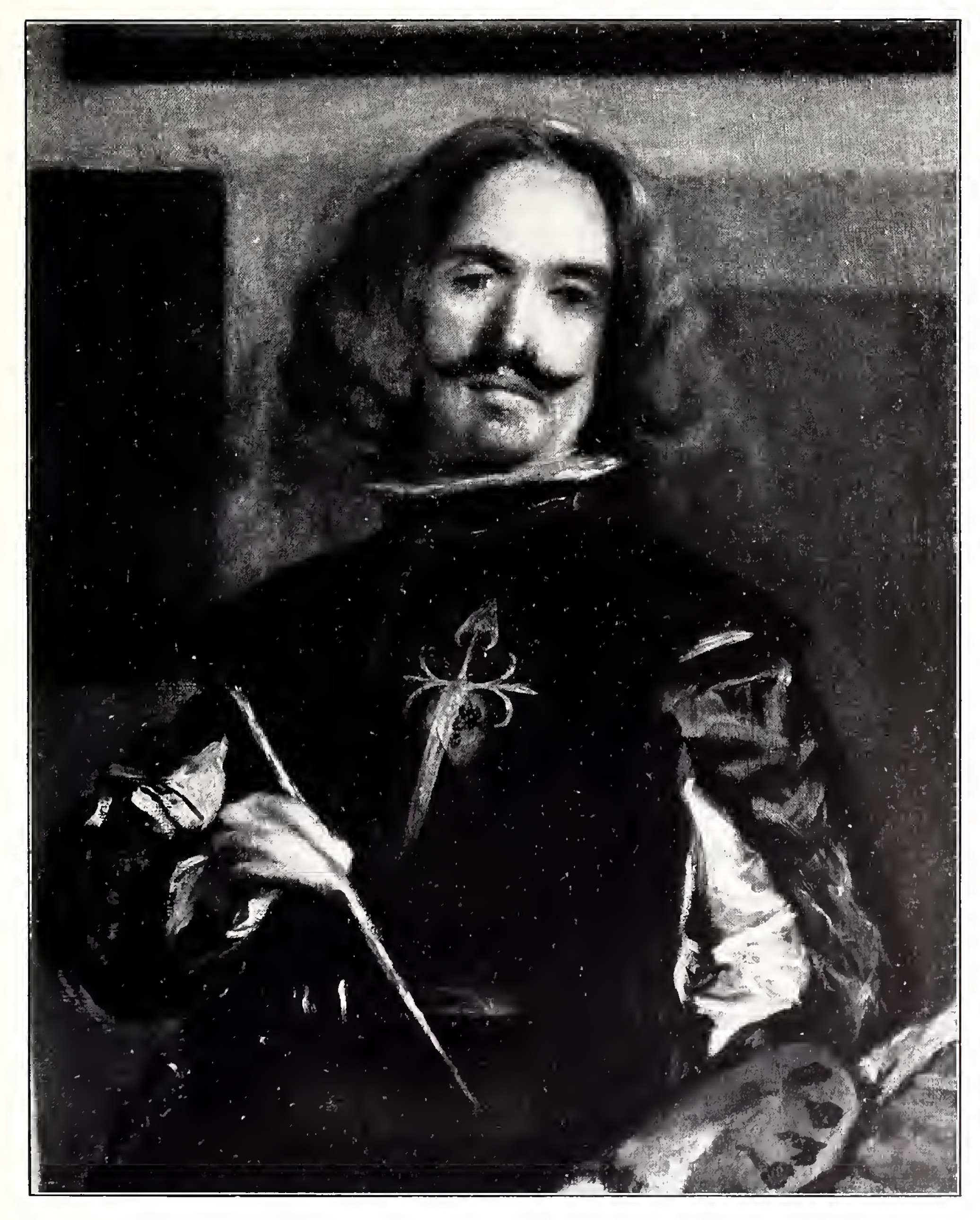
Madrid, Prado-Museum

Las Meninas

(Ausschnitt aus dem Bilde auf S. 101)

Detail of the preceding picture

Détail du tableau précédent



Madrid, Prado-Museum

Selbstbildnis des Velazquez
(Ausschnitt aus „Las Meninas“)

Portrait of the painter himself
(Detail of „Las Meninas“)

Portrait du peintre lui-même
(Détail de „Las Meninas“)

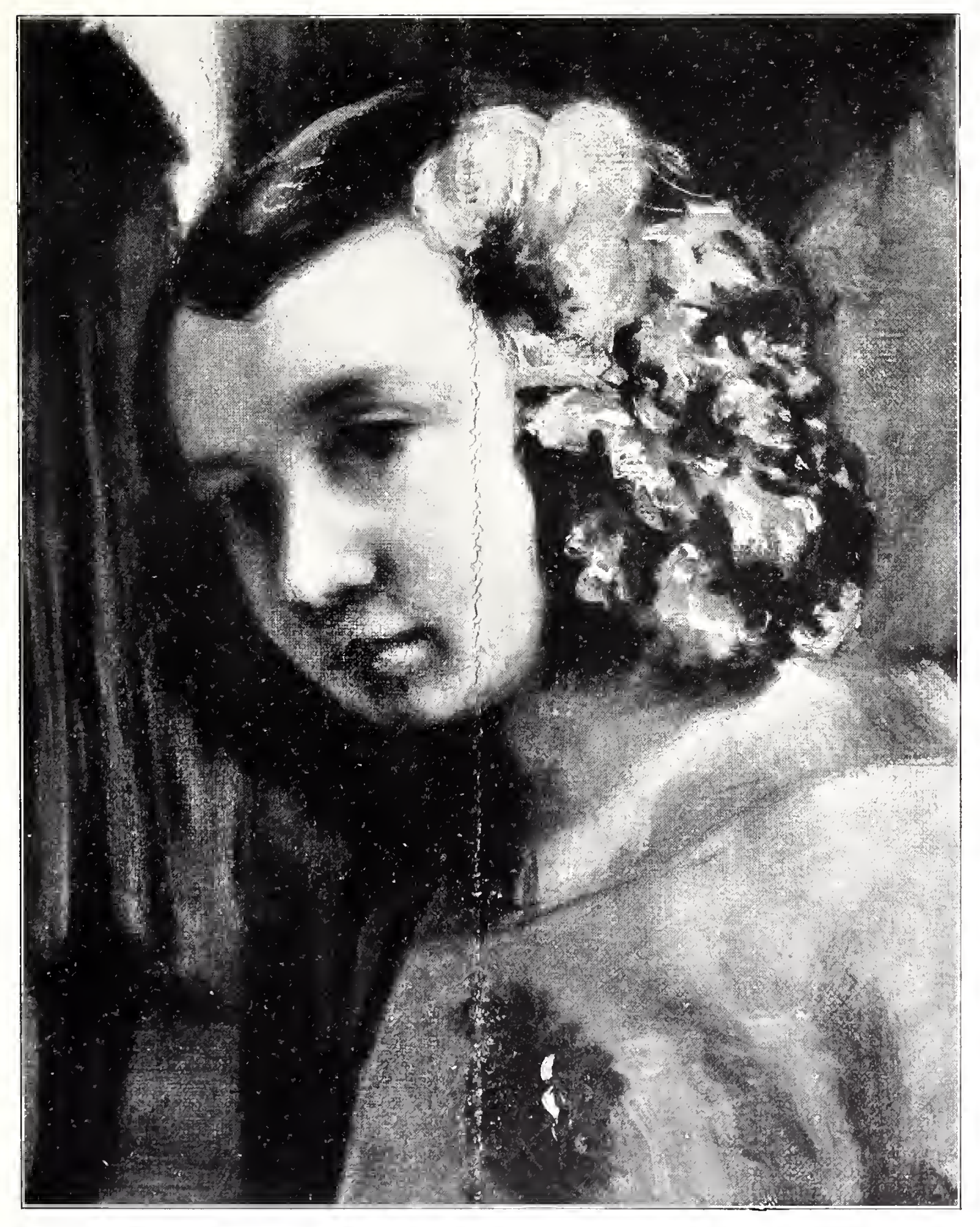


Madrid, Prado-Museum

Die Zwergin Mari Bárbola und der Zwerg Nicolasito Pertusato, rechts
(Ausschnitt aus „Las Meninas")

The dwarfs Mari Bárbola and Nicolasito Pertusato
(Detail of „Las Meninas")

Les nains Mari Bárbola et Nicolasito Pertusato
(Détail de „Las Meninas")



Madrid, Prado-Museum

Kopf des einen Ehrenfräuleins aus den „Meninas“

Head of one of the maids of honour
(Detail of „Las Meninas“)

Tête d'une des dames d'honneur
(Détail de „Las Meninas“)



* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — H. 1,365, B. 1,05

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret — Um 1656—1657 — L'infante Marguerite



Wien, Hofmuseum H. 1,05, B. 0,87

Die Infantin Margarete
Um 1656—1657

The infanta Margaret

L'infante Marguerite



* Madrid, Prado-Museum H. 2,20, B. 2,89

Die Teppichwirkerinnen („Las Hilanderas“)

The carpet-weavers Um 1655—1660 Les ourdisseuses de tapis



Madrid, Prado-Museum

Die Teppichwirkerinnen
(Ausschnitt)

The carpet-weavers
(Detail)

Les ourdisseuses de tapis
(Détail)



* Madrid, Prado-Museum H. 0,69, B. 0,56

Philipp IV.

Philip IV. Um 1655—1660 Philippe IV



Wien, Hofmuseum

H. 0,47, B. 0,37

Philipp IV.

Um 1655—1660

Philip IV.

Philippe IV



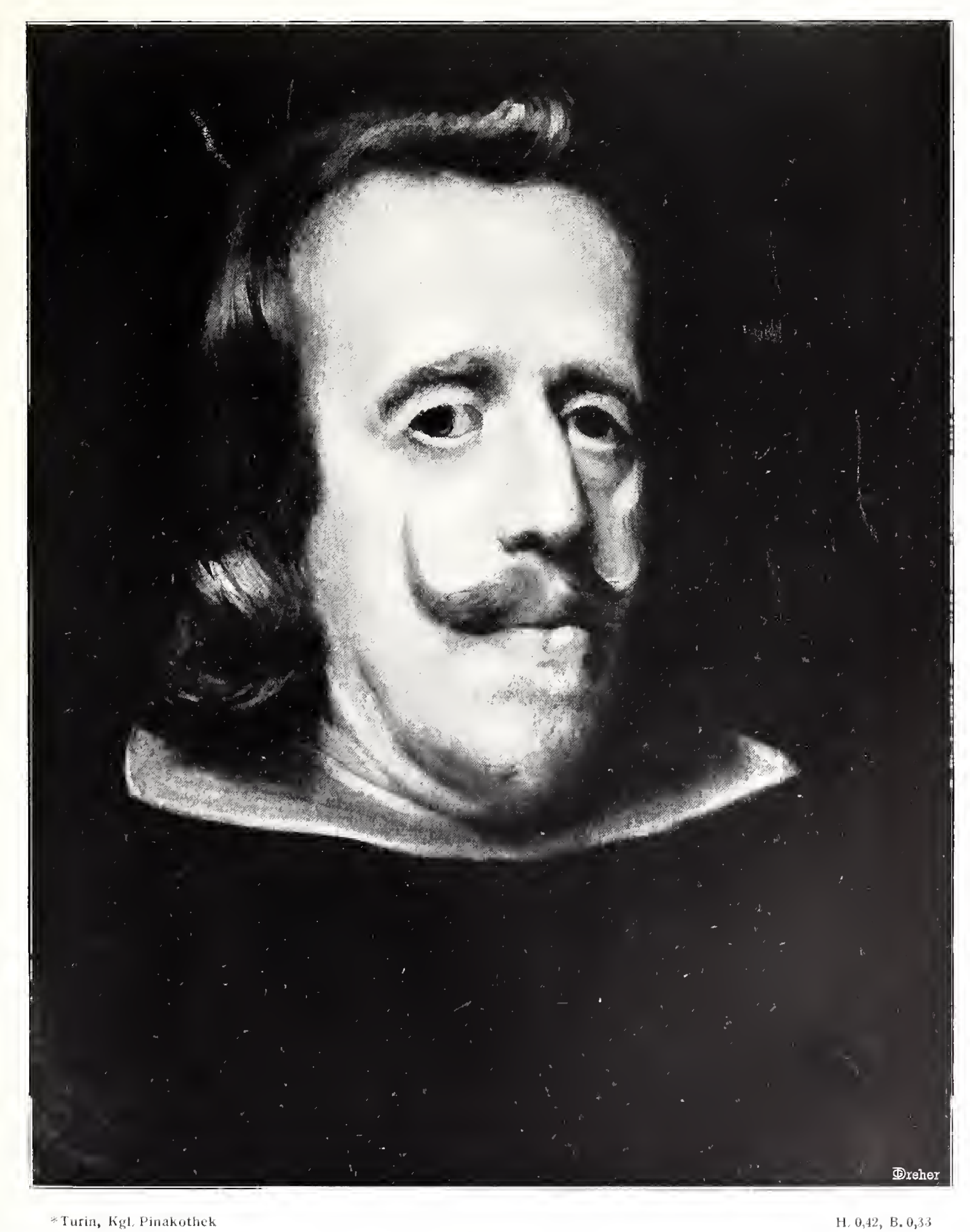
London, Nationalgalerie

H. 0,636, B. 0,52

Philipp IV.
Um 1655—1660

Philip IV.

Philippe IV



*Turin, Kgl. Pinakothek H. 0,42, B. 0,33

Philipp IV.

Philip IV. Um 1655—1660 Philippe IV



Madrid, Prado-Museum

H. 2,31, B. 1,31

Philipp IV.

Philip IV.

Um 1655—1660

Philippe IV



Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,25

Maria Anna von Oesterreich

Mary Ann of Austria, second wife of Philip IV. Um 1658—1660 Marie-Anne d'Autriche, seconde femme de Philippe IV



Wien, Hofmuseum H. 1,21, B. 1,07

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret 1659 L'infante Marguerite



*Madrid, Prado Museum

H. 2,12, B. 1,47

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret

Um 1660

L'infante Marguerite



* Wien, Hofmuseum H. 1,28, B. 0,99

Der Infant Philipp Prosper

The infant Philip Prosper Um 1659—1660 L'infant Philippe-Prosper



* Madrid, Prado-Museum H. 2,57, B. 1,88

Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler
Um 1656—1660

Anthony the abbot and Paul the hermit

Saint Antoine abbé et Saint Paul ermite



ANHANG

KOPIEN, ZWEIFELHAFTE UND UNECHTE GEMÄLDE

Die Anordnung ist: Bildnisse der königlichen Familie, Selbstbildnisse, bekannte und unbekannte männliche Bildnisse, bekannte und unbekannte weibliche Bildnisse, religiöse Werke, Genrebilder, Landschaften

COPIES, DOUBTFUL AND FALSE PICTURES

The pictures are arranged: Portraits of the royal family, portraits of the artist himself, portraits of known and unknown men and women, religious paintings, genre-pictures, landscapes

COPIES, TABLEAUX DOUTEUX ET FAUX

L'arrangement des tableaux est le suivant: Portraits de la famille royale, portraits du peintre lui-même, portraits d'hommes connus et inconnus, portraits de femmes connues et inconnues, tableaux religieux, tableaux de genre, paysages





*Boston, Museum of Fine Arts

Philipp IV.

Philip IV.

Philippe IV



London, George Lindsay Holford

H. 2,07, B. 1,21

Philipp IV.

Philip IV.

Philippe IV



Petersburg, Eremitage

H. 2,03, B. 1,21

Philipp IV.

Philip IV.

Philippe IV



Paris, Louvre H. 2,00, B. 1,20

Philipp IV. im Jagdkostüm

Philip IV. in hunting-suit

Philippe IV en costume de chasse



*Florenz, Galerie Pitti | H. 1,16, B. 0,91

Philipp IV.

Philip IV. | Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,47

Philipp IV. im Gebet

Philip IV. praying

Philippe IV en prière



* Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,47

Maria Anna von Oesterreich, zweite Gemahlin Philipps IV., im Gebet

Mary Ann of Austria, second wife of Philip IV., praying

Marie-Anne d'Autriche, seconde femme de Philippe IV, en prière



Schloss Schönbrunn bei Wien H. 2,05, B. 1,27

Maria Anna von Oesterreich

Mary Ann of Austria Marie-Anne d'Autriche



* Wien, Hofmuseum H. 1,30, B. 1,00

Maria Anna von Oesterreich

Mary Ann of Austria

Marie-Anne d'Autriche



Richmond, Sir Frederick Cook

Maria Anna von Oesterreich

Mary Ann of Austria

Marie-Anne d'Autriche



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum H. 2,00, B. 1,06

Die Infantin Maria, Königin von Ungarn

The infanta Mary, queen of Hungary L'infante Marie, reine de Hongrie



Madrid, Prado-Museum

H. 1,58, B. 1,13

Prinz Baltasar Carlos

The prince Balthazar Carlos

Le prince Baltasar Carlos



*Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,44

Prinz Baltasar Carlos

The prince Balthazar Carlos

Le prince Baltasar Carlos

London, H. B. Brabazon

Maria Anna von Oesterreich

Mary Ann of Austria — Marie-Anne d'Autriche



*Paris, F. Kleinberger — H. 1,62, B. 1,18

Die Infantin Margarete und die Zwergin Maria Barbola

The infanta Margaret and the dwarf Maria Barbola — L'infante Marguerite et la naine Marie Barbola

Glasgow, Corporation Art Gallery

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret — L'infante Marguerite



* Wien, Hofmuseum — H. 1,21, B. 0,95

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret — L'infante Marguerite



Richmond, Sir Frederick Cook

Bildnis des Velazquez

Portrait of Velazquez

Portrait de l'artiste



Florenz, Uffizien

H. 1,01, B. 0,80

Bildnis des Velazquez

Portrait of Velazquez

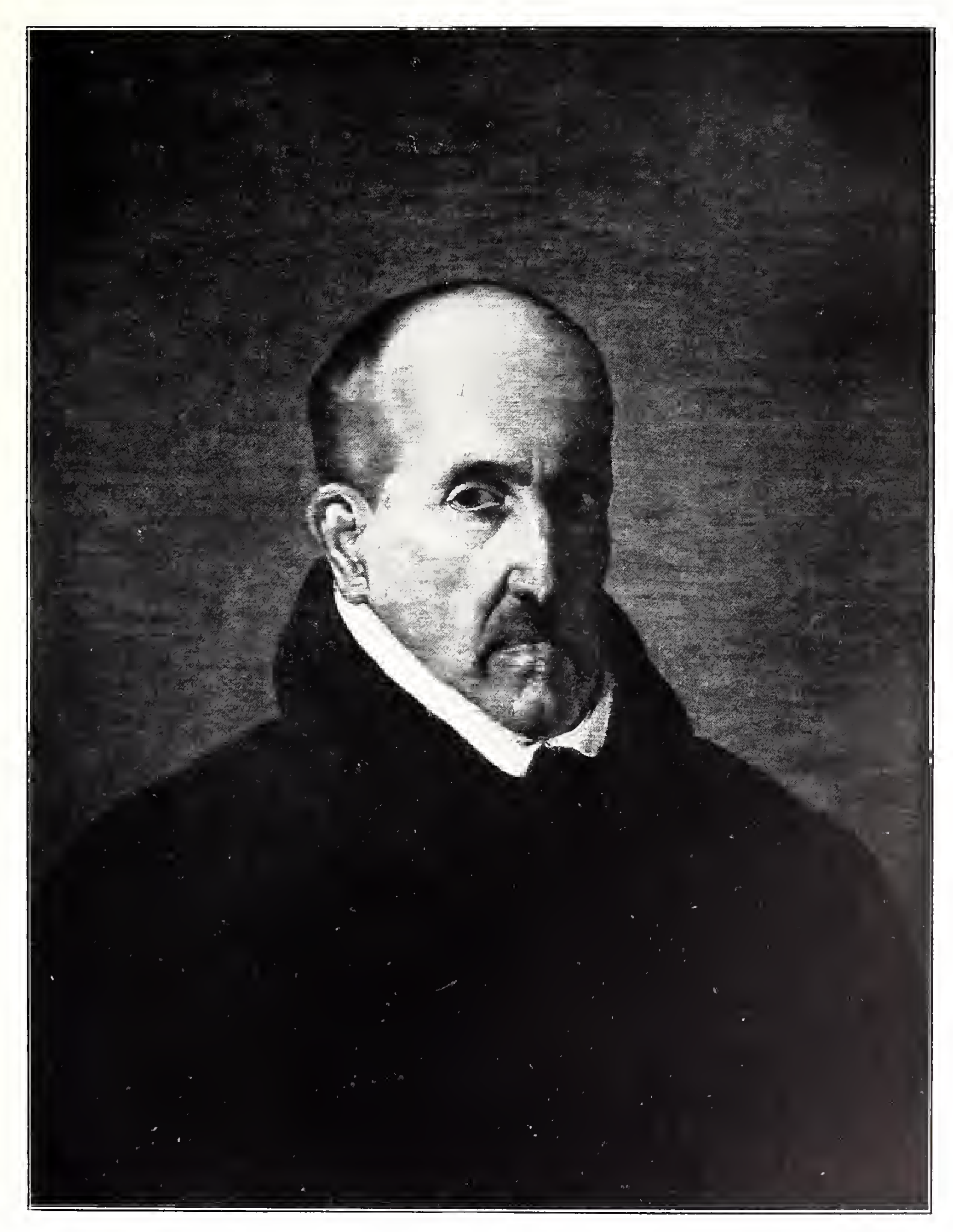
Portrait de l'artiste



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum H. 2,03, B. 1,21

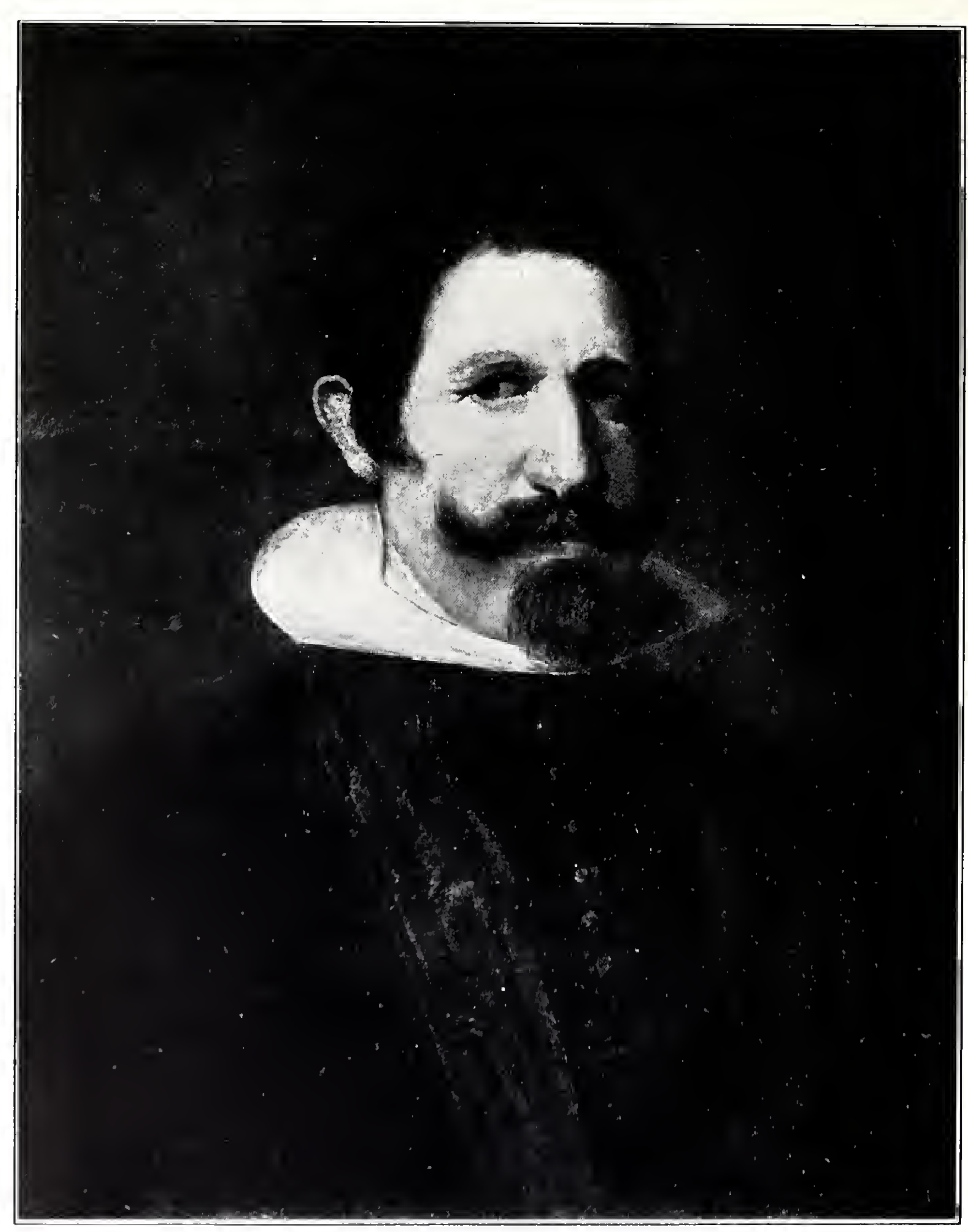
Bildnis des italienischen Feldhauptmanns del Borro

Portrait of the Italian captain del Borro Portrait du capitaine italien del Borro



* Madrid, Prado-Museum H. 0,59, B. 0,46

Luis de Góngora y Argote



* Madrid, Prado-Museum H. 0,74, B. 0,44

Alonso Martínez de Espinar (?)



* London, Bridgewater-Galerie H. 1,98, B. 1,07

Don Enrique Felipe de Guzman



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — H. 0,925, B. 0,74

Der Herzog von Olivares

The duke of Olivares — Le duc d'Olivarès



Petersburg, Eremitage H. 2,08, B. 1,25

Der Herzog von Olivares

The duke of Olivares

Le duc d'Olivarès



Schleissheim, Kgl. Galerie H. 1,35, B. 1,14

Der Herzog von Olivares

The duke of Olivares

Le duc d'Olivarès



*London, Apsley House (Herzog von Wellington) H. 0,78, B. 0,68

Papst Innozenz X.

The pope Innocent X. Le pape Innocent X



* London, Nationalgalerie H. 2,06, B. 1,12

Bildnis des Admirals Pulido-Pareja

Portrait of the admiral Pulido-Pareja Portrait de l'amiral Pulido-Pareja



*London, Apsley House (Herzog von Wellington) H. 0,60, B. 0,54

Der Dichter Quevedo

The poet Quevedo

Le poète Quevedo



* Madrid, Prado-Museum H. 1,98, B. 1,21

Bildnis des Pernia, Hofnarren Philipps IV.

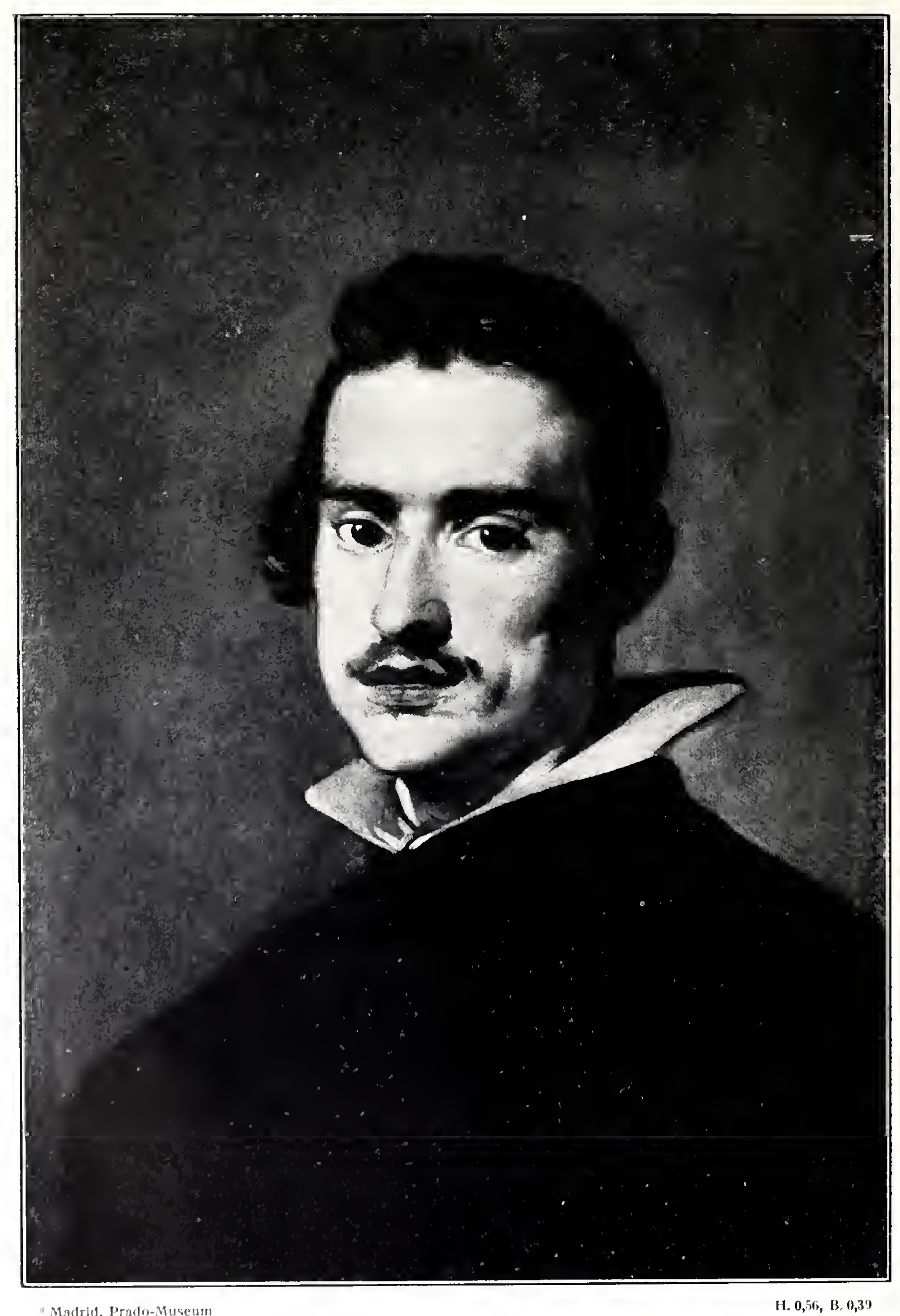
Portrait of Pernia, buffoon of Philip IV. Portrait de Pernia, bouffon de Philippe IV



* London, George Donaldson

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.

Portrait of a buffoon of Philip IV. (Calabaças) Portrait d'un bouffon de Philippe IV



Madrid, Prado-Museum H. 0,56, B. 0,39

Männliches Bildnis

A man's portrait

Portrait d'homme



London, Bridgewater-Galerie — H. 0,75, B. 0,55

Männliches Bildnis

A man's portrait — Portrait d'homme



Wien, Galerie Harrach H. 0,59, B. 0,48

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man Portrait d'un jeune homme



Dulwich, College Gallery H. 0,52, B. 0,26

Knabenkopf

Head of a boy Tête d'un jeune garçon



Rom, Palazzo Doria

Bildnis eines Knaben

Portrait of a boy — Portrait d'un garçon

London, A. W. Leatham

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Portrait d'un jeune homme



*Madrid, Prado-Museum

Doña Antonia de Ipiñarrieta y Galvos



London, Herzog von Devonshire H. 0,712, B. 0,47

Bildnis einer Dame

Portrait of a lady Portrait d'une dame



Paris, Louvre

H. 0,82, B. 0,63

Bildnis einer jungen Dame

Portrait of a young lady

Portrait d'une jeune dame



* Madrid, Prado-Museum H. 0,58, B. 0,46

Bildnis eines kleinen Mädchens

Portrait of a little girl — Portrait de fillette

* Madrid, Pr ado-Museum H. 0,58, B. 0,46

Bildnis eines kleinen Mädchens

Portrait of a little girl — Portrait de fillette



*London, Nationalgalerie

H. 2,31, B. 1,68

Die Anbetung der Hirten

The shepherds adoring Christ

L'adoration des bergers



London, Nationalgalerie H. 1,875, B. 1,775

Die Verlobung (Das Familienfest)

The betrothal Les fiançailles

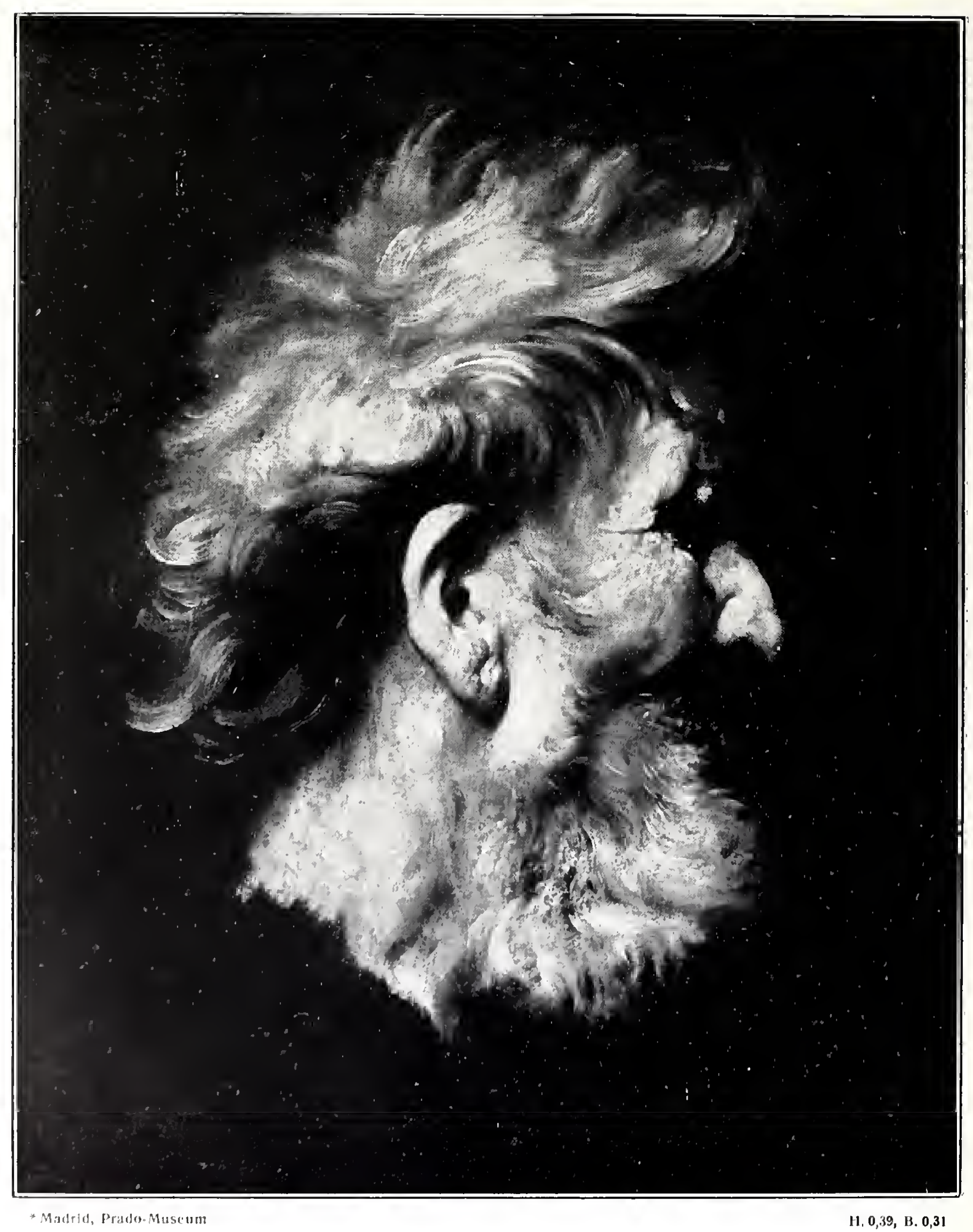


*Richmond, Sir Frederick Cook

Ein spanischer Bettler

A Spanish beggar

Un mendiant espagnol



* Madrid, Prado-Museum H. 0,39, B. 0,31

Männlicher Kopf

A man's head Tête d'homme



* Wien, Hofmuseum

H. 0,83, B. 0,64

Der lachende Bursche

The laughing boy

Un garçon riant



* London, G. Salting H. 0,725, B. 0,575

Ein Kind mit einem Diener

Child and servant

Un enfant et un serviteur

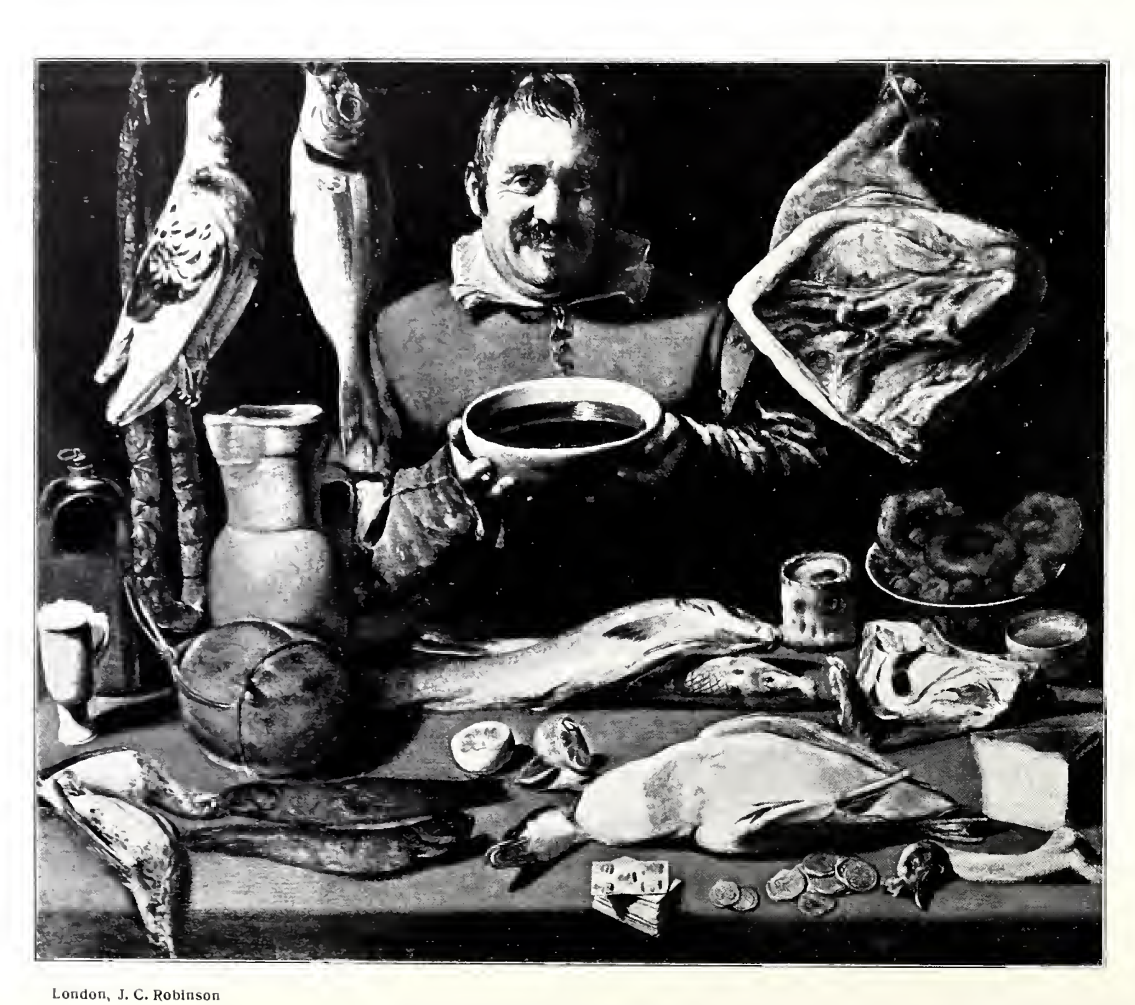


Früher Brüssel, Sammlung Somzée

Der Gemüsehändler

The green-grover

Le fruitier



London, J. C. Robinson

Der Küchenmeister

The steward

Le chef de cuisine



* London, Nationalgalerie

H. 1,04, B. 1,655

Ein toter Krieger

A dead warrior

Un guerrier mort



*Paris, Louvre

H. 0,47, B. 0,77

Die Unterhaltung

The conversation

La conversation

London, William J. Farrer

Die Promenade von Sevilla

The promenade at Sevilla

La promenade à Séville



* Madrid, Prado-Museum H. 2,45, B. 2,10

Die „Calle de la Reina“ in Aranjuez

The „Calle de la Reina“ at Aranjuez La „Calle de la Reina“ à Aranjuez



* Madrid, Prado-Museum H. 2,48, B. 2,23

Der Tritonenbrunnen in Aranjuez

The fountain of tritons at Aranjuez

La fontaine des tritons à Aranjuez



* Madrid, Prado-Museum H. 1,46, B. 1,11

Der Titusbogen in Rom

The arch of Titus at Rome L'arc de Titus à Rome

Erläuterungen

Im Bilderteil verweisen die Sterne neben den Ortsangaben auf diese Erläuterungen. — Wo kurzweg Justi und Beruete zitiert werden, sind gemeint: Diego Velazquez und sein Jahrhundert von Carl Justi. 2 Bände. Zweite, neubearbeitete Auflage. Bonn 1903. — A. de Beruete, Velazquez. Englische Ausgabe. London 1906. (Erste Ausgabe französisch. Paris 1898.)

S. 1. Das Bild ist erst 1895 in die Galerie der Eremitage aufgenommen worden, nachdem es sich bis dahin in den Depots befunden hatte, in die es aus dem taurischen Palais gekommen war. Wilhelm Bode erkannte es zuerst als ein authentisches Werk.

S. 2. Das Bild wurde im Jahre 1906 aus dem englischen Kunsthandel erworben. Auch Beruete (S. 8) hat sich für die Echtheit erklärt. Dann würden wir hier eine der allerersten Arbeiten des Meisters vor uns haben.

S. 3. Zuerst von Ponz im Palastinventar von 1772 erwähnt (Beruete, S. 7).

S. 4 u. 5. Die Bilder scheinen ungefähr gleichzeitig gemalt zu sein. Der Maler benutzte für die alten Frauen dasselbe Modell.

S. 6. Das Bild war auf der historischen Ausstellung in Madrid 1892 von Don Luis Alvear ausgestellt worden, ist dann durch mehrere Hände gegangen und jetzt in London wieder aufgetaucht.

S. 8 u. 9. Die Jünger von Emmaus (S. 8) stammen ebenso wie der heilige Petrus (S. 9) aus der Sammlung Cañaveral in Sevilla; beide Bilder sind erst von Beruete in das Werk des Velazquez aufgenommen worden.

S. 10. Das Bild ist nur noch eine Ruine. Die Gesichter der Madonna und der Engel sind obendrein „in der abscheulichsten Weise übermalt". (Beruete, S. 15.)

S. 11. Mit der Jahreszahl 1619 bezeichnet. Es ist unbekannt, für wen oder für welche Kirche Velazquez das Bild gemalt hat und woher es in die königliche Sammlung gekommen ist.

S. 13. Nachdem Justi (I¹, S. 135) für die Echtheit des sogenannten Geographen eingetreten ist, haben sich auch andre Forscher und Kenner, wie zum Beispiel L. Gonse (Gazette des Beaux-Arts, 3ᵉ Pér., Vol. IX., S. 128—129), der Maler Bonnat, P. de Madrazo und Beruete (S. 21) für Velazquez' Urheberschaft ausgesprochen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Dargestellte einer der Hofnarren Philipps IV. ist, aber nicht, wie behauptet wird, Pablillos de Valladolid (S. 71), mit dem der „Geograph" nur eine sehr geringe Aehnlichkeit hat.

S. 14. Das Brustbild ist vielleicht eine Studie zu dem folgenden Bildnis in ganzer Figur. Harnisch und Schärpe sind nach Beruete (S. 20) vom Künstler in späterer Zeit übermalt worden.

S. 15. Nach dem Papier in der Rechten des Königs, der anscheinend dargestellt ist, wie er eine Audienz erteilt, gewöhnlich „das Bildnis mit der Bittschrift" genannt.

S. 16. Der um zwei Jahre jüngere Bruder Philipps IV., der 1632, im fünfundzwanzigsten Lebensjahre, starb.

S. 19. Früher „die Sibylle" genannt. Die Dargestellte ist angeblich die Gattin des Malers, Doña Juana de Miranda. (Vgl. die Einleitung S. XI.) Beruete (S. 40) setzt das Bild erst um 1632 an.

S. 20 u. 21. Das unter dem Namen „Los Borrachos“ (die Trinker) bekannte Bild stellt Bacchus, von einem seines Gefolges begleitet, im Kreise von Männern aus dem Volke dar. Es ist „für den Dienst des Königs“, also auf dessen Bestellung gemalt worden. Velazquez erhielt dafür (nach erhaltenen Urkunden) am 22. Juli 1629 hundert Dukaten in Silber.

S. 22 u. 23. Von den neun im Prado-Museum aufbewahrten Landschaften, die vom Kataloge dem Velazquez zugeschrieben werden, sind nur diese unzweifelhaft echt. Die Villa Medici hat ihren Namen von dem Kardinal Ferdinand von Medici erhalten, der sie nach dem Tode ihres Erbauers, des Kardinals Giovanni Ricci von Montepulciano, erworben hatte. Neben der Villa Borghese war die Villa Medici ein beliebter Studienplatz für die in Rom lebenden Maler, die die Landschaftsmalerei pflegten. Auch Velazquez ließ sich durch den Zauber dieser herrlichen Natur zu landschaftlichen Studien anreizen. Das eine Bild (S. 22) zeigt das Innere einer Loggia, durch deren Seitenöffnung man einen Blick auf die Zypreffen der Villa Borghese genießt. Das andre Bild (S. 23) stellt die Halle von der Terrasse des Belvedere dar. Die drei Oeffnungen der Wand sind mit Brettern vernagelt. Vgl. die Einleitung S. XV.

S. 24—27. Wie das Bild der Auffindung von Josephs blutigem Rock (S. 24 u. 25) ist auch die Schmiede des Vulkan in Rom gemalt worden. Beide Bilder sind als Pendants aufzufassen, nach Justis treffendem Ausdruck „der entlarvte und der gelungene Betrug“. Auf der Schmiede des Vulkan ist der Augenblick dargestellt, wo Apollo dem betrogenen Vulkan die Untreue seiner Gattin enthüllt. Das Detailbild (S. 27) gibt den Kopf und die Büste des an zweiter Stelle stehenden Schmiedegesellen wieder, der die ungeheuerliche Kunde mit staunend aufgesperrtem Munde vernimmt.

S. 28. Maria Anna, Infantin von Spanien, war die Schwester Philipps IV. Sie hielt sich zur Zeit, als Velazquez sie, im Auftrage ihres Bruders, malte, auf der Reise nach Ungarn, wo sie 1631 mit dem Könige, späteren Kaiser Ferdinand III., vermählt wurde, in Neapel auf. — Das Berliner Bild (S. 133) ist 1820 aus dem königlichen Palast in Madrid durch Geschenk in die Sammlung des preußischen Ministerresidenten Obersten von Schepeler gekommen. 1851 wurde es von Suermondt erworben, mit dessen Sammlung es 1874 in das Berliner Museum gelangte. Nach Justis Annahme (I, S. 265) hat Velazquez in Neapel nur den Kopf des Berliner Bildes gemalt, „die Figur höchstens flüchtig skizziert. Die Ausführung geschah in Madrid, wahrscheinlich viel später und durch Schülerhand, vielleicht erst nach dem im Jahre 1646 erfolgten Tode der Kaiserin, der den Bruder so tief erschütterte“.

S. 29. Auf dem Schriftstück, das der König in seiner Rechten hält, steht: Sr Diego Velazquez Pintor de V. Mgd (Magesdad). Nach Justi (II, S. 41) soll sich darunter noch die Jahreszahl 1636 befinden, die aber von andern nicht bemerkt worden ist. Armstrong hält das Bild für ein Werk Mazos.

S. 30 u. 31. Don Diego del Corral y Arellano war ein hoher Beamter am Hofe Philipps III. und Philipps IV. und hervorragender Rechtsgelehrter, der dem Staate mannigfache Dienste geleistet hat. Da er am 20. Mai 1632 starb, muß das Bild zwischen 1631, dem Jahre von Velazquez' Rückkehr von Rom, und 1632 gemalt sein. (Beruete S. 42.) Die frühere Besitzerin des Bildes, die Herzogin von Villahermosa, der angeblich von einem amerikanischen Kunstsammler 300000 Dollars dafür geboten worden sind, hat es 1906 zusammen mit dem Bilde auf S. 157 dem Prado-Museum geschenkt.

S. 32. Erworben aus der Sammlung des Earl of Carlisle. Das Entstehungsjahr bestimmt sich durch das Alter des Prinzen (geb. 17. Oktober 1639).

S. 33. Das Bild befand sich früher in den Privatgemächern in Hertford House. Beruete hat es erst in die englische Ausgabe aufgenommen, da er es vorher nicht gesehen.

S. 34 u. 35. Es ist nicht anzunehmen, daß diese für den Wiener Hof gemalten Bildnisse, deren Verpackung und Versand durch Velazquez im Jahre 1632 feststeht, lediglich Atelierarbeiten sind. Ihr künstlerischer Wert ist allerdings nicht sehr groß.

S. 38 u. 39. Während Justi beide Bilder für echte Werke des Meisters erklärt, dem Exemplar in der Wallace-Galerie aber den Vorzug vor dem andern gibt (II, S. 48—50), hält sie

Beruete (französ. Ausgabe, S. 110) für Arbeiten des Juan Bautista Martinez del Mazo, des Schwiegersohns des Velazquez. Da aber auch Beruete meint, die Bilder seien „unter der Inspiration und im Atelier des Velazquez ausgeführt“, hielt ich es für gerechtfertigt, sie unter den Arbeiten mitzuzählen, an denen Velazquez zum mindesten Anteil gehabt hat. Auf dem Bilde in Grosvenor House stehen hinten auf dem Balkon König Philipp und seine Gemahlin Isabella mit der kleinen Infantin, auf dem Hofe rechts der Herzog von Olivares.

S. 40 u. 41. Vor dem neuerbauten Schlosse Buen Retiro sollte auf Veranlassung des Herzogs von Olivares ein bronzenes Reiterstandbild des Königs Philipp IV. errichtet werden, mit dessen Ausführung der Florentiner Bildhauer Pietro Tacca betraut wurde, der bereits ein Reiterstandbild Philipps III. geschaffen hatte. Es war als Geschenk des Großherzogs von Toskana nach Madrid gekommen und im Parke des alten Schlosses aufgestellt worden. Dieser Plan hat wahrscheinlich die Anregung zu dem großen Reiterbildnis des Königs von Velazquez gegeben. Aber nicht dieses Bild wurde dem Bildhauer geschickt, der nach einem Porträt des Königs und sonstigen Mustern für Kleidung und Rüstung verlangt hatte, sondern eine Zeichnung danach oder, was noch wahrscheinlicher ist, die kleine Kopie, die sich jetzt im Palazzo Pitti in Florenz befindet (S. 127). Das große Bild wurde im Salon der Reiche in Buen Retiro aufgehängt und erhielt dort ein Seitenstück in dem Reiterbildnis der Königin Isabella (S. 41), das von einem älteren Maler, wahrscheinlich Gonzalez, herrührt. Velazquez hat jedoch, nachdem das Bild durch Ansetzen von breiten Leinwandstreifen auf beiden Seiten auf dieselbe Größe wie das Reiterbild Philipps gebracht worden, Roß und Umgebung übermalt.

S. 42 u. 43. Auch die Reiterbildnisse Philipps III. und seiner Gemahlin sind Arbeiten eines älteren Künstlers, vielleicht des Bartolomé Gonzalez, die Velazquez zum Teil selbst übergangen hat, zum Teil von Schülern hat überarbeiten lassen. Um als Pendants zu den Reiterbildnissen S. 40 u. 41 dienen zu können, sind sie auch nachträglich noch durch Anstücken von Leinwand vergrößert worden. Die beiden Köpfe hat Velazquez unberührt gelassen, da er die Eltern Philipps IV. nicht gekannt hat. Seinen und seiner Schüler Anteil an diesen Bildern stellt Beruete im einzelnen folgendermaßen fest: An dem Bilde der Königin rühren von Velazquez nur die Vorderfüße des Pferdes von den Knien abwärts und Retuschen an der Schabracke und an den Bäumen der Landschaft her, am Bilde des Königs der größere Teil des Pferdes, Retuschen an der Rüstung, Bein, Fuß, Steigbügel, das Gebiß und andres mehr.

S. 45. Der Infant Ferdinand von Oesterreich, ein jüngerer Bruder Philipps IV., war, obwohl er bereits das Kardinalskleid trug, schon 1623 zum Statthalter der Niederlande bestimmt worden. Aber erst nach dem Tode der Erzherzogin Isabella, 1633, begab er sich dorthin, ohne jemals nach Spanien zurückzukehren. Nach Justi (I, S. 337—339) liegt dem Kopfe des Prinzen auf seinem Bildnisse als Jäger eine ältere Aufnahme, etwa aus dem Jahre 1628, zugrunde, da der 1609 Geborene den Eindruck eines Neunzehnjährigen macht. Alles übrige ist erst später gemalt worden, vielleicht als Philipp ein Seitenstück zu seinem eignen Bildnis als Jäger (S. 44) haben wollte, mit dem auch das Bildnis des Prinzen im Höhenmaße übereinstimmt.

S. 47—51. Nach einjähriger Belagerung durch die Spanier und ihre Bundesgenossen unter dem Befehl des Marquis von Spinola hatte die Festung Breda, das Bollwerk Flanderns, am 2. Juni 1625 kapituliert, wobei der Besatzung in Anbetracht ihres Heldenmuts die ehrenvollsten Bedingungen (mit allen Waffen, fliegenden Fahnen, Trommelschlag und Trompetenschall) zugestanden worden waren, und am 5. Juni 1625 fand die Uebergabe der Schlüssel durch den Gouverneur Justin von Nassau, einen natürlichen Bruder des Moritz von Nassau, an den Marquis von Spinola statt. Diesen Moment hat Velazquez seinem Bilde zugrunde gelegt, das in Spanien nach den hinter Spinola emporragenden Lanzen (es sind genau gezählt 29) den Namen „Las Lanzas“ erhalten hat. Es ist im Auftrage des Königs Philipp gemalt worden, wahrscheinlich für das Schloß Buen Retiro. Die auch vom Katalog des Prado-Museums angenommene Hypothese, daß das Bild erst

1647 ausgeführt worden sei, ist angesichts der Malweise, die mit der der großen Reiterbilder übereinstimmt, unhaltbar. Vgl. Justi I, S. 316.

S. 52. Bis zum Jahre 1808 hat sich das Bild des Gekreuzigten in der Sakristei des Benediktinerinnenklosters von San Placido in Madrid befunden, für das es Velazquez gemalt hat. Das Kloster war von der Donna Teresa de Silva erbaut worden, die auch dessen erste Priorin war und bei Hofe sehr beliebt wurde, so daß sie öfters Besuche des Königspaars und des Herzogs von Olivares erhielt. Um das Jahr 1633 machten sie und der Beichtvater des Klosters sich bei dem heiligen Amt verdächtig, weil „die fromme Anstalt Erscheinungen außerordentlicher Gnadenwirkungen zutage zu fördern schien, die bei dem heiligen Amt gerechte Bedenken erweckten". Die Priorin wurde zu vierjähriger Verbannung verurteilt. Nach fünf Jahren gelang es aber Olivares, eine Revision ihres Prozesses durchzusetzen, die mit einer Aufhebung des ersten Urteils und Wiedereinsetzung der Priorin endigte. Justi (I, S. 361) hält es für möglich, „daß Velazquez bei dieser Gelegenheit veranlaßt wurde, das Bild für das Kloster zu malen".

S. 53. Nach Justi (I, S. 366) vielleicht ein Votivbild, geweiht von Eltern, „die ihr Söhnchen in der Andacht zum leidenden Heiland zu malen gelobt hatten". Das Bild, das Ende der 1840er Jahre von Madrid nach England gekommen ist, ohne daß es in Spanien weiter bekannt geworden war, ist zuerst durch die Ausstellung von Manchester (1857) in das Licht der Oeffentlichkeit gebracht worden. 1883 ging es als Schenkung des Sir John Savile Lumley in den Besitz der Nationalgalerie in London über. Stevenson (Velazquez, deutsche Ausgabe, S. 107) setzt es 1639, Beruete (S. 43) um 1632 an.

S. 54. Auf der Rückseite der Leinwand steht in alter Handschrift der Name Joana de Miranda. Obwohl der Name Miranda am Hofe Philipps IV. mehrfach vorkommt, ist es doch wahrscheinlich, daß Velazquez seine Gattin, die Tochter Pachecos, dargestellt hat. Das Bild läßt sich, wie der Berliner Katalog angibt, nur bis auf die Sammlung des Sebastian Martinez in Cadix zurückverfolgen. Im Jahre 1867 ging es aus der Salamanca-Galerie für 98000 Franken in den Besitz des Lord Ward (Earl of Dudley) über, von dem es das Berliner Museum 1887 erwarb. Beruete (S. 41) zählt es nicht zu den authentischen Werken.

S. 56. Juan Martinez Montañes, Bildhauer in Sevilla, war 1636 von dort an den Hof nach Madrid berufen worden, um für die in Florenz bestellte Reiterstatue des Königs „ein plastisches Modell des Kopfes" anzufertigen, das nach Florenz geschickt werden sollte. Velazquez hat ihn an diesem Kopfe arbeitend porträtiert. Die Identität des Dargestellten, den man früher für den Maler Alonso Cano gehalten, mit Montañes hat Justi (II, 72 ff.) nachgewiesen. Beruete (S. 73) setzt das Bild ohne zwingenden Grund zehn Jahre später an.

S. 57. Auf Grund eines gestochenen Medaillonporträts auf dem Titel eines 1634 erschienenen spanischen Werks über den „Ursprung und die Würde der Jagd" hat Justi (II, S. 342) die Persönlichkeit des Dargestellten als den Oberjägermeister des Königs, Juan Mateos, festgestellt.

S. 58. Francesco II. von Este, Herzog von Modena, war aus politischen Gründen durch Olivares veranlaßt worden, dem Hofe von Madrid einen Besuch abzustatten. Ende September 1638 traf er dort ein, und damals hat ihn Velazquez porträtiert, der dafür eine reiche goldene Kette erhielt.

S. 59. Pedro de Madrazo, der Verfasser des Katalogs des Prado-Museums, hat den Dargestellten für Don Antonio Alonso Pimentel, neunten Grafen von Benavente und Kammerherrn des Königs, erklärt. Demgegenüber macht Beruete (S. 47) geltend, daß der neunte Graf von Benavente 1633 starb, die diesem Bilde eigentümlichen Qualitäten aber erst einige Jahre später in Velazquez' Werk auftreten. Es ist darum nach seiner Ansicht wohl möglich, daß wir das Bildnis des zehnten Grafen von Benavente Don Juan Francisco (gestorben 1652) oder seines Nachfolgers Don Antonio Alonso (gestorben 1677) vor uns haben.

S. 62 u. 63. Am 31. Dezember 1639 berichtete der toskanische Gesandte Serrano nach Hause: „Ein Bildnis des Großfürsten ist gemacht worden, in Harnisch und voller Gala, und

nach England geschickt, gleich als wäre die Vermählung Seiner Hoheit mit der dortigen Prinzessin nahe bevorstehend." Ein dieser Beschreibung entsprechendes Bildnis (S. 62) ist neuerdings im Schlosse zu Windsor zusammengerollt gefunden und später in einem Zimmer des Buckinghampalastes aufgehängt worden. Justi (II, S. 54) urteilt darüber: „Das Gemälde ist durch alten Firnis entstellt, der das Urteil erschwert, doch kann man auch jetzt schon bei aller Bravour der fleckigen Mache die Sicherheit der Meisterhand vermissen." Nach der Photogravüre im Custschen Galeriewerk macht das Werk, das ich leider nicht kenne, keinen schlechten Eindruck, so daß ein persönlicher Anteil des Meisters immerhin nicht ausgeschlossen ist. Auch das zweite Exemplar im Haag (S. 63), das aus der Sammlung König Wilhelms II. der Niederlande stammt, gehört wohl nicht zu den ganz eigenhändigen Werken des Meisters. Beruete (S. 57) hält beide Bilder für Kopien eines verlorenen Originals, und zwar soll das Haager Exemplar „unzweifelhaft" eine Kopie des Mazo sein, das andre an Werke von Carreño erinnern.

S. 65. Von Justi und Beruete als eigenhändige Arbeit anerkannt.

S. 66. Wie Justi (II, S. 19 ff.) ausführlich begründet, hat Velazquez dieses Bildnis, das den König „in roter Gala" darstellt, im Juni 1644 in Fraga gemalt, wohin sich der König begeben hatte, um dem letzten Kampfe um die von den Franzosen besetzte Festung Lerida nahe zu sein. Sie wurde am 31. Juli an die Spanier übergeben, und am 7. August hielt Philipp in der roten Tracht seinen Einzug in die wiedergewonnene Stadt. Beruete (S. 65) erklärt das Bild dagegen als eine Arbeit des Mazo.

S. 67. Das Bild war von mir, da ich es mehrere Jahre nicht gesehen, in der ersten Auflage auf die Autorität Beruetes hin in den Anhang verwiesen worden. Beruete (S. 70—71) gesteht aber jetzt selbst seinen Irrtum zu.

S. 68. Gaspar Borja y Velasco, geboren 13. April 1582, gestorben 28. Dezember 1645, Erzbischof von Sevilla und Toledo, Primas von Spanien und in Rom langjähriger Vertreter der spanischen Krone bei der Kurie. Das Bild ward 1867 bei der ersten Versteigerung der Salamanca-Galerie für 27 100 Franken vom Städelschen Institut erworben. Es soll aus dem Palast Borja in Gandia stammen. Während Justi (II, S. 81) darin das Originalwerk des Velazquez sieht, erklärt es Beruete (S. 62) für eine „sorgfältige Kopie" nach einem verloren gegangenen Original. Letzteres erscheint mir nicht wahrscheinlich. Ich vermisse auch nicht mit Beruete die „Individualität" dieses Kirchenfürsten. — Eine völlig übereinstimmende Wiederholung im Besitz des Domkapitels in Toledo, ein drittes Exemplar (vgl. Katalog des Städelschen Kunstinstituts 1900 S. 352), in verändertem Kostüm, bei Walter Ralph Bankes in Kingston Lacy.

S. 69. Zuerst von Venturi in L'Arte (Jahrg. II) veröffentlicht, wurde das Bild 1902 in Paris ausgestellt und in der Revue de l'Art, Juni 1904, von Nicolle ausführlich besprochen. Pamphili war Kardinal von 1644—47.

S. 70. Beruete, der das Bild anläßlich der Guildhall-Ausstellung zuerst besprochen hat (Gazette des Beaux Arts, 1901, Sept.), hält (S. 72) das Modell für identisch mit dem älteren Mädchen auf der Familie des Velazquez (Einleitung S. XIII), doch um zirka ein Jahrzehnt jünger.

S. 71. In der Reihe der Hofnarren oder lustigen Personen (spanisch „truhanes" genannt) am Hofe Philipps IV., die Velazquez gemalt hat, scheint Pablillos (Paulchen) von Valladolid der erste zu sein. Die Datierungen gehen aber bis „vor 1624" (Armstrong) und „nach 1650" (Stevenson) auseinander. Nach meiner Meinung gehört es in die 1640er Jahre. Die Namen dieser lustigen Personen sind uns durch die Inventare der Schlösser aufbewahrt worden.

S. 72. Ein Zwerg Sebastian de Morra kommt seit 1643 in den Schloßinventaren vor. Seinen Namen hat man, ohne triftigen Grund, auf dieses Bildnis übertragen.

S. 73. Der „El primo" genannte Zwerg hieß eigentlich Don Luis de Aedo oder Hacedo. Seinen Beinamen hatte er davon erhalten, daß ihn der König „Vetter" (el primo) nannte. Velazquez hat ihn um dieselbe Zeit wie seinen Herrn (S. 66) in Fraga gemalt.

S. 74—77. Auf Befehl des Königs von Juan Bautista del Mazo zur Erinnerung an den Aufenthalt des Kronprinzen in Saragossa im Jahre 1645 gemalt, wo dieser in der Versammlung

der Stände die Privilegien von Aragon beschworen hatte. Der Kronprinz soll auch selbst „den günstigsten Standpunkt angegeben haben. Dieser Punkt befindet sich am linken Ufer des Ebro unterhalb der steinernen Brücke, in der Vorstadt Altabás, nach der Ueberlieferung in dem damals reichen, schön gebauten Mercenarierkloster S. Lazaro, einer Stiftung König Jakobs des Eroberers. Dies Kloster ist im Unabhängigkeitskrieg zerstört worden. Der Standpunkt ist unweit des Bahnhofs.“ (Justi II, S. 116—117). Das Bild trägt die Inschrift: Jussu Philippi Max. Hisp. Regis Joannes Baptista Mazo Urbi Caesar. Aug. Ultimum Penicillum Imp .... Anno MDCXLVII. Von Mazo rührt jedoch nur das Stadtbild her, die Figuren, nach Beruete (S. 60) den ganzen Vordergrund mit den Figuren, hat Velazquez gemalt, der wahrscheinlich auch das Ganze retuschiert hat.

S. 78. Das Bild ist so schlecht erhalten, daß man aus ihm auf das Alter des Dargestellten keine sicheren Schlüsse ziehen kann. Es kann ebensogut 1645 wie 1655 gemalt sein.

S. 79. Nachdem Velazquez in Rom den Auftrag erhalten hatte, den Papst Innozenz X. zu porträtieren, soll er, um „seine Finger gelenk zu machen“, da er wahrscheinlich seit seiner Abreise von Madrid keinen Pinsel mehr angerührt hatte, vorher seinen maurischen Sklaven und Farbenreiber Juan de Pareja gemalt haben, den er mit nach Rom genommen. Das Bildnis wurde in Rom von Velazquez öffentlich ausgestellt, und zwar mit solchem Erfolge, daß, wie der Maler Andreas Schmidt später in Madrid erzählte, „nach dem Urteil aller Maler verschiedener Nationen alles andre Malerei schien, dies allein Wahrheit“. Velazquez wurde dafür zum Mitglied der Akademie von S. Luca ernannt. (Vgl. Justi II, S. 148—149.) Juan de Pareja, der sich heimlich in Velazquez' Werkstatt zum Maler ausgebildet, hat wenigstens in einem Bilde, der Berufung des Matthäus zum Apostelamt im Prado-Museum in Madrid, Verdienstliches geleistet. Ein zweites Exemplar seines Bildnisses befindet sich beim Earl of Radnor in Longford Castle.

S. 80 u. 81. Auf dem Briefe, den der Papst in der Linken hält, steht die Aufschrift:

Alla Santtà di Nro Sigre
Innocencio Xo
Per
Diego de Silva
Velazquez de la Ca
mera di S. Mtà Cattca

d. i. di Sua Maestà Cattolica.

S. 82. Während Justi (II, S. 160) in dem Petersburger Bilde eine „geistreiche Originalwiederholung“ des Kopfes auf dem Bilde S. 80 sieht, hält es Beruete (S. 86) für „eine vorbereitende Studie“ dazu.

S. 83—85. Nachdem Justi gegen die alte Bezeichnung der Bilder als Infantin Maria Theresia in den Pariser und Wiener Katalogen Einspruch erhoben und Beruete sie als einen „unbegreiflichen Irrtum“ hingestellt hatte, führt Heinrich Zimmermann im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1905, S. 185 ff., ebenso schwerwiegende Gründe dafür ins Feld. Obwohl Beruete von diesem Aufsatz keine Notiz nimmt, scheint die Frage dadurch doch mindestens wieder aufgerollt zu sein. — Das Bild auf S. 85, das 1897 in Paris aus der Sammlung Ledieu zur „Exposition des Portraits de femme“ geliehen war und 1899 nach Amerika verkauft worden ist, hält Beruete (S. 103) für das Bruchstück eines größeren Gemäldes.

S. 86 u. 87. Von Velazquez für das Oratorium in der Wohnung der Königin Maria Anna gemalt.

S. 88. Don Juan de Austria war der Spitzname, den man diesem Hofnarren nach dem Großoheim des Königs, dem Sieger von Lepanto, beigelegt hatte. Mit Anspielung darauf hat Velazquez auf dem Fußboden Waffen und Rüstungsgegenstände verstreut, und im Hintergrunde hat er in flüchtigen Strichen eine Seeschlacht skizziert, die man durch die Oeffnung des Raumes sieht.

S. 89. Im Katalog des Prado-Museums wird dieser Zwerg mit einem unter dem Namen „Don Antonio der Engländer“ bekannten identifiziert.

S. 90—93. Beide Bilder befanden sich im Torre de la Parada, dem Jagdschloß Philipps IV., und sind vielleicht, wie Justi vermutet, durch die ebenfalls daselbst befindlichen Bilder des Heraklit und des Demokrit von Rubens, die dieser 1603 von Italien mitgebracht hatte, angeregt worden (s. „Klassiker der Kunst“ Bd. V, P. P. Rubens S. 16). Vgl. auch die Einleitung S. XXV und XXVI.

S. 94. Seinen Beinamen hat der Idiot von Coria, „ein grausiges Bild des Blödsinns und seines leeren Gelächters“ (Justi), vermutlich von seinem Geburtsort erhalten.

S. 95. Ein Kretin, der nach der Unterschrift unter einem Stich von 1792 „mit Zähnen und in ungewöhnlicher Größe“ in Vallecas, einem vier Meilen von Madrid gelegenen Orte, zur Welt gekommen war (Justi II, S. 286). Ueber die absonderlichen Wesen, die zum Hofstaate Philipps IV. gehörten, vgl. die Einleitung S. XXIV und XXV.

S. 96. Ueber die Geschichte dieses Bildes hat Beruete (S. 110) neuerdings folgendes ermittelt: Aus dem Besitze des Don Gaspar Mendez de Haro (dem Sohn des Ministers unter Philipp IV.), in dessen Inventarien es 1682 und 1688 erwähnt wird, kam es an seine Tochter, die durch ihre Freundschaft mit Goya berühmte Herzogin von Alba, und nach deren Tode 1802 an den berüchtigten Minister Don Manuel Godoy. Als dessen Besitz 1808 versteigert wurde, erwarb es Mr. Wallis, der Agent des Kunsthändlers Buchanan, von dem es Mr. Morritt auf den Rat von Sir Thomas Lawrence für 500 Pfund erwarb. Ende 1905 wurde es von Agnew and Son in London ausgestellt und ging für den ungeheuern, durch Subskription aufgebrachten Preis von fast einer Million Mark (45000 Pfund) in den Besitz der Londoner Nationalgalerie über.

S. 98. Vgl. die Einleitung S. XXVII und XXVIII.

S. 99. Die Prinzessin Margarete wurde am 12. Juli 1651 geboren. Danach sind die Zeitbestimmungen dieses und der folgenden Bildnisse angenommen worden.

S. 101—105. Der Name „Las Meninas“, unter dem das Bild in Spanien bekannt ist, bezieht sich auf die beiden Hof- oder Edelfräulein, die um die kleine Prinzessin beschäftigt sind. Vgl. die Einleitung S. XXVI und XXVII.

S. 106. Obwohl sich das Frankfurter Bild von dem Wiener Exemplar (S. 107) nur in der Anordnung des Hintergrundes unterscheidet, scheint es keine Kopie, sondern eine dem Wiener Bilde nur wenig nachstehende Wiederholung von Velazquez' eigner Hand zu sein.

S. 108 u. 109. Seit 1622 bestand in Madrid in Santa Isabel eine Wandteppichfabrik, die wahrscheinlich den Schauplatz des Gemäldes bildet. Vgl. die Einleitung S. XXVII.

S. 110—113. Zu Velazquez' letzten Arbeiten gehört „dieser merkwürdige Alterskopf (Philipps IV.), der sich jedem unvergeßlich einprägt“. Er kommt in zahlreichen Exemplaren vor. Außer dem in Madrid (S. 110) hält Justi die in Wien (S. 111) und London (S. 112) für die besten Exemplare. Ihnen zunächst kommt das der Pinakothek in Turin (S. 113), das der „Cicerone“ ebenfalls zu den wenigen echten Bildern des Velazquez in Italien zählt.

S. 117. Im Katalog des Prado-Museums fälschlich als Infantin Maria Theresia, spätere Königin von Frankreich, bezeichnet. Daß vielmehr die Infantin Margarete dargestellt ist, hat bereits Justi erkannt und ergibt sich auch aus dem Vergleich mit ihren übrigen Bildnissen.

S. 118. Der Infant Philipp Prosper war das zweite Kind aus der Ehe Philipps IV. mit Maria Anna von Oesterreich. Am 28. Dezember 1657 geboren, starb er bereits am 1. November 1661. Er ist im Alter von etwa zwei Jahren dargestellt.

S. 119. Für das Oratorium in der St. Antonius-Einsiedelei am Westende des Parks von Buen Retiro gemalt, wo es 1659 auf dem Altar aufgestellt wurde. Vgl. die Einleitung S. XXVIII und XXIX.

S. 123. Der von Francis Lathrop (Burlington Magazine, April 1905) versuchte Nachweis der Echtheit des Bildes kann nicht überzeugen. Der Dargestellte erscheint etwa achtzehnjährig.

S. 126. Beruete (S. 57) macht darauf aufmerksam, daß bei dem Madrider Original (S. 44) der König ursprünglich den Hut in der linken Hand gehalten hat, also ebenso wie bei unsrer Kopie, die er für ein schwaches Werk des Mazo hält.

S. 127. Eine Kopie des großen Reiterbildnisses im Prado-Museum (S. 40), die vermutlich für den Bildhauer Pietro Tacca in Florenz angefertigt worden ist, um ihm als Muster für das bei ihm bestellte Reiterstandbild des Königs zu dienen. Vgl. die Anmerkung zu S. 40 u. 41. — Das Reiterbildnis der Königin Isabella in den Uffizien in Florenz ist ebenfalls eine Kopie des großen Bildes im Prado-Museum (S. 41).

S. 128 u. 129. Aus dem Escorial stammende Werkstattbilder.

S. 130. Heinrich Zimmermann (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1905, S. 197) nennt das von ihm entdeckte Bild „eine vorzügliche, unter den Augen des Meisters und wohl auch unter seiner Mitwirkung entstandene Atelierwiederholung".

S. 131. Auch der Wiener Katalog (1904) schließt sich Justis (II, S. 247) Urteil an, daß das Bild nicht von Velazquez ist, „von dessen Auffassung und Farbengefühl es ganz abweicht".

S. 133. Vgl. die Anmerkung zu S. 28.

S. 134. Auch der Katalog des Prado (1118) betrachtet das Bild nicht als Original.

S. 135. Von Beruete (S. 65) als ein Werk des Mazo bestimmt. Dagegen Justi (II, S. 56): „Velazquez kann an der Ausführung wenig Anteil haben, obwohl von der Manier des Mazo auch nichts zu sehen ist."

S. 136 rechts. Das Oktober 1904 bei der Versteigerung der Sammlung Bourgeois in Köln von dem Kunsthändler F. Kleinberger in Paris erworbene Bild aus dem Besitz des Domherrn Maddeo Orlando in Burgos ist wahrscheinlich von Goya.

S. 137 rechts. Eine oben verkürzte Kopie des Bildes S. 117.

S. 140. Nachdem die Zuschreibung des 1873 in Florenz erworbenen Bildes an Velazquez als unhaltbar erkannt worden ist, sind verschiedene italienische Maler dafür in Vorschlag gebracht worden, ohne daß jedoch eine Einigung erzielt worden ist.

S. 141. Es ist bezeugt, daß Velazquez das Bildnis des Dichters Luis de Góngora im Auftrage seines Schwiegervaters Francisco Pacheco gemalt hat, es ist aber nicht erwiesen, daß dieses Bildnis mit dem jetzt im Prado-Museum aufbewahrten identisch ist, das nach Justi (I, S. 126) „nicht intakt ist und wenig Merkmale seiner damaligen Malweise hat".

S. 142. „Ist die Identität zweifelhaft, so ist die Hand des Velazquez bei diesem ganz in braunem Ton, übrigens mit fester Hand gemalten Brustbilde vollends nicht zu erkennen." (Justi I, S. 341.)

S. 143. Der Dargestellte ist ein natürlicher Sohn des Herzogs von Olivares, den dieser später anerkannte, um ihn als seinen Erben in die Gesellschaft einzuführen und an den Hof zu bringen. Das Bild ist jedoch nicht von Velazquez, sondern von Juan Carreño de Miranda, wie ein Vergleich mit andern Werken dieses Künstlers ergibt. (Vgl. W. L. Bourke and L. Cust, The Bridgewater Gallery, Westminster 1903.)

S. 144. Das 1746 aus der herzoglichen Galerie zu Modena als Original erworbene Werk ist wohl nur ein Atelierbild.

S. 146. Das in Schleißheim befindliche Reiterbildnis des Herzogs von Olivares ist nicht als eine eigenhändige Arbeit des Meisters anzuerkennen, sondern wahrscheinlich eine gute Schulkopie.

S. 147. Die unfreie Behandlung, die verschwommene Modellierung schließen den Gedanken an ein Originalwerk des Velazquez aus. Vermutlich eine Schülerkopie nach dem Bilde S. 80.

S. 148. Beruetes (S. 62–64) Gründe gegen die Authentizität des Bildes (schlechte Zeichnung der Arme u. s. w.) sind schwerwiegend genug, um die Verweisung des Bildes unter die „zweifelhaften" zu rechtfertigen. Die Bezeichnung: Did. Velazq^{z} Philip. IV a cubiculo eiusq' pictor 1639 hält übrigens auch Justi für unecht.

S. 149. Francisco Gomez de Quevedo y Villegas (geboren 1580) hat sich vornehmlich durch seine satirischen Dichtungen bekannt gemacht. Er lebte am Hofe Philipps IV. Das Bild ist 1841 vom Herzog von Wellington für 105 Pfund in London erworben worden. Es wird von Beruete (S. 62) für eine „gute Kopie des verlorenen Originals" erklärt.

S. 150. Cristobal de Pernia war nach dem Bericht des toskanischen Gesandten (Justi II, S. 274) der angesehenste seines Standes und bezog doppeltes Gehalt. Nach einem sarazenischen Seeräuber, der im 16. Jahrhundert die spanischen Küsten heimgesucht, hatte er den Beinamen Barbarossa erhalten, weil er oft in türkischem Kostüm erschien. Gelegentlich spielte er auch die Rolle eines Stierfechters, und als solcher ist er in dem vorliegenden Bilde dargestellt. — Ich schließe mich dem Urteil Beruetes (S. 95) an, der den Barbarossa für die übrigens in Velazquez' Atelier ausgeführte Arbeit eines Nachahmers hält, der ein Pendant zum Don Juan de Austria (S. 88) geben wollte.

S. 151. Daß das Bild den 1700 im Inventar von Buen Retiro genannten Calabacillas oder Calabaças („mit einem Bild in einer Hand und einem Papier in der andern") darstellt, ist möglich. Von einem Original des Velazquez kann aber keine Rede sein.

S. 152. Justi (II, S. 99) rechnet „den jungen Mann von bräunlicher Gesichtsfarbe und sinnlichem Zug, der so hart und roh gemalt ist", mit Recht zu den „ganz fremdartigen Stücken" die mit Velazquez nichts zu tun haben.

S. 153. Nicht von Velazquez. Von Bourke und Cust in dem Werke über die Bridgewater-Gallery (s. o.) vermutungsweise dem van Dyck zugeschrieben.

S. 154. Zuerst von A. Bredius in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XIII (1901), S. 110, als ein Werk von Velazquez in Anspruch genommen. Auch Justi hatte nach brieflicher Mitteilung an Bredius bei einem früheren Besuch der Galerie Harrach den Eindruck gewonnen, daß es von Velazquez sein könnte. Das Bild ist (nach gütiger Mitteilung des gräflich Harrachschen Galeriedirektors Dr. Dernjac) seinerzeit auch wirklich als ein Velazquezsches erworben worden. Nach wiederholter Prüfung trage ich jedoch Bedenken, es in die sicheren Werke des Meisters einzureihen.

S. 155. Eine Studie zu dem kleineren der beiden Knaben, die auf dem „die Familie des Velazquez" genannten Bilde von Mazo in Wien (s. die Einleitung S. XIII) vorn in der Mitte stehen. Das Bildchen ist bald dem Juan de Pereja, bald dem Velazquez zugeschrieben worden, ist aber wahrscheinlich von Mazo selbst gemalt.

S. 157. Vgl. S. 30. Russel (Burlington Magazine, Febr. 1906, S. 351) meint, daß Hände und Gesicht dieses Atelierbildes zum großen Teil, wenn nicht ganz, vom Meister selbst herrühren.

S. 160. Beide Bildnisse scheinen dasselbe Kind darzustellen. Das eine Bild (links) ist nach Justi (II, S. 115—116) „wohl ein erster Versuch, wo durch die Unruhe des kleinen Geschöpfs und die Eile des Malers einige Verzeichnungen (in der Stellung der Augen und des Mundes) passiert sind. Daher dann die nochmalige Aufnahme." Beruete schließt unsers Erachtens mit Recht beide Bilder aus dem Werke des Velazquez aus.

S. 161. Nicht von Velazquez, sondern wahrscheinlich von Francisco de Zurbaran.

S. 162. Ein rätselhaftes Bild, über dessen Bedeutung ebensowenig Klarheit besteht wie über seinen Urheber. Justi (II, S. 308 ff.) sieht darin ein Familienfest, findet es aber auffallend, daß sich das Mädchen, das eine Blume darbringt, nicht dem Vater, sondern dem Beschauer zuwendet, was aber vielleicht durch die bühnenmäßige Anordnung zu erklären ist. Wenn das Bild nicht von Velazquez ist, erinnert es nach Justis Ansicht am ehesten an Matteo Cerezo. Es kam 1895 aus dem Besitze des Lord Savile in die Londoner Nationalgalerie, nachdem es früher dem Tiermaler Edwin Landseer gehört hatte.

S. 163. Von Justi (I, S. 104) als „sehr zweifelhaft" bezeichnet. Der Bettler stützt seinen Krug auf eine Kugel, die eine weite Gebirgslandschaft widerspiegelt mit einer Herberge, vor der man etwa zehn Figürchen sieht.

S. 164. Vgl. S. 152.

S. 165. Justi (I, S. 98) hält das Bild für ein Werk des Caravaggio und verweist auf eine Stelle bei Bellori, Le Vite de' pittori etc., p. 214: „E'l conte de Villa Mediana hebbe (von

Caravaggio) la mezza figura di Davido e'l ritratto di un giovine con un fior di melarancio in mano."

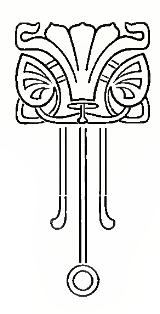
S. 166. Justi, der das Bild früher für echt gehalten, erklärt in der zweiten Auflage seines Buches (I. S. 106), daß er es „nach wiederholter Prüfung" aus dem Werke des Velazquez streichen möchte.

S. 169. Nach einem das Bild wiedergebenden Schabkunstblatte des 18. Jahrhunderts auch „der tote Roland" genannt. Die Darstellung ist ebenso rätselhaft wie der Maler des Bildes, der jedenfalls nicht Velazquez ist. Justi (II, S. 101) möchte an „einen aus der neapolitanischen Schule" denken.

S. 170. Beruete (S. 61) erklärt „dieses Werk von armseliger Zeichnung, schwacher Ausführung und gewöhnlicher Anordnung" für eine mäßige, durch die Figuren auf S. 74 angeregte Kopie des Mazo. Ich habe das Werk daraufhin aus der ersten Abteilung entfernt, behalte mir aber mein Urteil bis zu weiterer Prüfung vor.

S. 172—174. Vgl. die Erläuterungen zu S. 22 u. 23.

S. 173. Der Tritonenbrunnen, den das Bild wiedergibt, wurde laut Inschrift im Jahre 1657 im Parke des Schlosses von Aranjuez aufgestellt, und dieselbe Jahreszahl trägt auch das Bild. Der Brunnen ist später nach dem Jardin del Moro unter dem Schlosse von Madrid überführt worden.



Chronologisches Verzeichnis der Gemälde

Kopien, zweifelhafte und unechte Gemälde



Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde



Systematisches Verzeichnis der Gemälde

I. Bildnisse: 1. Der königlichen Familie, 2. Sonstige Bildnisse, 3. Bildnisse von Hofnarren und Zwergen — II. Religiöses — III. Historien — IV. Mythologisches — V. Volksstücke — VI. Landschaften und Jagdbilder

I. Bildnisse

1. Der königlichen Familie

2. Sonstige Bildnisse

3. Bildnisse von Hofnarren und Zwergen

II. Religiöses

III. Historien

IV. Mythologisches

V. Volksstücke

VI. Landschaften und Jagdbilder

